CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

6.5

HERE I STAND, NAKED TO THE WORLD....
IF YOU CAN DO IT BUDDY SO CAN I!
IT'S NOT A PHEASANT SIGHT! GET DRESSED!
R. CRUMB HAS A BIG ASS!
R. Crumb
Aline Kominsky

Gastherausgeberinnen

Kalina Kupczynska
Véronique Sina

Redaktion & Layout

Victoria Allen
Cord-Christian Casper
Sandro Esquivel
Constanze Groth
Jana Hanekamp
Kerstin Howaldt
Julia Ingold
Arne Lüthje
Gerrit Lungershausen
Dorothee Marx
Garret Scally
Alina Schoppe
Susanne Schwertfeger
Simone Vrckovski
Rosa Wohlers

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel
Marie-Luise Meier

Cover & Illustrationen

Aline Kominsky-Crumb, Robert Crumb

Kontakt

Homepage: http://www.closure.uni-kiel.de
Email: closure@comicforschung.uni-kiel.de

1 Über diese Ausgabe
Obszönität und Tabubruch in den Comics der Familie Crumb
Kalina Kupczynska, Véronique Sina

Aufsätze

5 »How could anyone say that our work is repetitious.«
»I yam what I yam an' thass al I yam…«
Differenz und Wiederholung der autobiografischen Comicfigur in den gemeinsamen Arbeiten von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb
Ole Frahm

26 »Ärger mit den Frauen«
VerCrumbte Bekenntnisse an der Kreuzung der Diskurse
Kalina Kupczynska

44 The Book of Robert
Crumb und die ›illustrierte‹ Schöpfung
Katharina Serles

66 Aline Kominsky Crumb in conversation with Sarah Lightman
Aline Kominsky-Crumb, Sarah Lightman

85 »It[']s a Relief!«
Verbal Aspects of Aline Kominsky's Style
Lukas Etter

99 »The Good, the Bad, and the Ugly«
Obszönität und Tabubruch in den Comics von Aline Kominsky-Crumb
Véronique Sina

123 Gesammelte Subjektivität
Paradoxien und Analogien von Form, Inhalt und Rahmung in Sophie Crumbs *The Evolution of a Crazy Artist*
Joanna Nowotny

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Über diese Ausgabe

Obszönität und Tabubruch in den Comics der Familie Crumb

»[…] in Worten läßt Crumb ständig die Hosen runter, in den zahllosen Zeichnungen aber zieht er sie wieder hoch und schreitet mit festem Schritt sein Terrain ab« schrieb Robert Gernhardt 1982 in *Der Spiegel*, anlässlich der Veröffentlichung von Robert Crumbs *Sketchbook 1966–1967* im deutschen Verlag Zweitausendeins.[1] Zu dieser Zeit war Aline Kominsky-Crumb in Deutschland weitgehend unbekannt, und dies obwohl Crumb ›sein Terrain‹ bereits seit 1972 immer wieder in Form kollaborativer Arbeiten mit ihr teilte. In diesem Zusammenhang spricht Hillary Chute völlig zurecht von einem kulturtypischen »double standard« (Chute, 31).[2] Denn während die Künstlerin wiederholt für ihre als ›pornografisch‹ und ›primitiv‹ bezeichneten Werke kritisiert, verkannt und aus der ›kanonischen‹ Comicgeschichtsschreibung sowie -forschung ausgeschlossen wird, wird Robert Crumb, dessen Werke nicht minder kontrovers oder tabubrechend sind, als genialer Comickünstler gefeiert. Dabei vereint ein Aspekt das Comic-Schaffen von Robert Crumb und Aline Kominsky-Crumb mit verblüffender Konsequenz: Beide zeichnen autobiografisch. Als ›Daumier seiner Zeit‹ gelobt und zugleich als pubertärer Zyniker kritisiert, trennt sich Crumb nie von seinem Comic-Ich, das er im Laufe seines Lebens mit Hilfe diverser Avatare kompulsiv (mit und ohne Hose) zeichnet und *be*-zeichnet, und inszeniert so eine obszöne Beichte, die durch Selbstironie stets gebrochen wird. Ist Crumb dabei auf die übertrieben sexualisierte Darstellung der ihn faszinierenden ›Honeybunchs‹ fokussiert, so stellt Kominsky-Crumb in ihren teils obszönen und fast immer tabubrechenden feministischen Comics normierte Schönheitsideale, weibliche Körperlichkeit, Sexualität, und geschlechtlich codierte (kulturelle) jüdische Identität(en) in den Vordergrund.

Die Beiträge in dieser Ausgabe nehmen die spannungsgeladenen autobiografischen Arbeiten der beiden Künstler_innen sowie ihrer Tochter Sophie Crumb in den Blick. Dabei werden die verschiedenen Ich-Konzeptualisierungen der Crumbs genauso thematisiert wie die

ästhetischen Inszenierungen und gesellschaftspolitischen Verhandlungen von Obszönität und Tabubruch, die sich immer wieder in den Comics der Underground-Künstler_innen ausmachen lassen.

Die Ausgabe wird mit **Ole Frahm**s Beitrag »»How could anyone say that our work is repetitious.« »I yam what I yam an' thass al I yam…« Differenz und Wiederholung der autobiografischen Comicfigur in den gemeinsamen Arbeiten von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb« eröffnet. Den Tabubruch der Comics von Crumb und Kominsky-Crumb sieht Frahm in der Verweigerung der Identität der dargestellten Ichs. Die den Comics inhärente Instabilität der Identität wird in den autobiografischen Comics von Kominsky-Crumb und Crumb u. a. durch Blicke in den Spiegel und durch Ein-Blicke in das Unheimliche des Ich in den Horrorcomics potenziert, damit stellt Frahm auch die autobiografisch konstruierte Identität als eine Serie diverser (Selbst)-Projektionen heraus. Sein Beitrag folgt einer comichistorischen und -semiotischen Perspektive, die die obszönen Ich-Erkundungen des bekannten Künstler_innen-Paares in eine Reihe von Zeichen-Wiederholungen setzt. Zugleich werden die Zeichen-Wiederholungen in den autobiografischen Comics von *the Crumbs* zu stereotypen Rollenbildern, die diese demonstrativ herausstellen (Gender-Identität, jüdische Identität) in Bezug gesetzt.

In ihrem Beitrag »»Ärger mit den Frauen«. VerCrumbte Bekenntnisse an der Kreuzung der Diskurse« widmet sich **Kalina Kupczynska** den diskursiven Überschneidungen zwischen der feministischen Rhetorik (der *Women Liberation Movement* wie auch der späteren feministischen Anti-Pornographie-Bewegung) und Robert Crumbs tabubrechenden autobiografischen wie auch nicht-autobiografischen Comics seit 1969. ›VerCrumbte‹ Bekenntnisse werden damit als ein Produkt der diskursiven Kollisionen der 1970er und 1980er gelesen, der tabubrechende Impetus und die ihm eigene hyperbolische Struktur der Comics von R. Crumb sind damit Effekte der Diskurse.

Katharina Serles analysiert R. Crumbs *Genesis. Illustrated* aus kulturwissenschaftlicher und kunsthistorischer Sicht, unter Bezugnahme auf ein breites Panorama von Bildbeispielen auch aus dem Comicbereich. Die ›Schöpfung‹ bekommt damit eine dreifache Konturierung – durch die Referenz auf das Alte Testament, durch den Akt der *creatio*, des Er-Schaffens einer Zeichenwelt (Serles evoziert »grafische Kosmogonien« des Comics), und durch die konkrete individuelle Autorschaft der »Genesis« aus dem Geiste der Heiligen Schrift und der Comicästhetik. Obszön erscheint aus der von der Autorin gewählten Perspektive vor allem Crumbs Rekurs auf die kanonisierte männliche kunsthistorische Tradition der Repräsentation der Schöpfungsgeschichte.

2016 hat die britische Comicautorin und Comickennerin **Sarah Lightman** im Londoner *House of Illustration* **Aline Kominsky-Crumb** interviewt. Ein Teil dieses langen Gesprächs ist hier zu lesen: Die Autorinnen unterhalten sich über Tabubrüche der Underground Comics, wundern sich über die Persistenz gewisser Tabus in der westlichen Popkultur und

evozieren die ersten ›unschönen‹ Frauenkörperdarstellungen in den Comics von Kominsky-Crumb. Ein anderer Leitfaden der Konversation ist das Jüdisch-Sein und die prägenden Erinnerungen Kominsky-Crumbs an die Vielfalt des jüdisch-amerikanischen Lebens ihrer Kindheit und Jugend. *Last but not least* diskutieren Lightman und Kominsky-Crumb über das Spätwerk der Letzteren und ihr aktuelles künstlerisches Engagement in der südfranzösischen zweiten Heimat.

In seinem Aufsatz »»It[']s a Relief!« Verbal Aspects of Aline Kominsky's Style« präsentiert **Lukas Etter** zunächst einige theoretische Überlegungen zur formalen bzw. formaldiskursanalytischen Stilanalyse. Etter bindet die theoretischen Ansätze an die selbstreflexiven, expressionistischen Comics von Aline Kominsky-Crumb zurück, und wirft dabei die Frage auf, wie die Künstlerin die von ihr gestalteten Figuren über Stil sprechen und reflektieren lässt.

Der Beitrag von **Véronique Sina** nähert sich aus gendertheoretischer, medienästhetischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive den autobiografischen Comics von Aline Kominsky-Crumb. Anhand ausgewählter Beispiele verdeutlicht sie, wie die jüdisch-amerikanische Underground-Künstlerin Obszönität und Tabubruch als probate Darstellungsmittel nutzt, um unkonventionelle Themen und (Körper-)Bilder zu verhandeln und so die Grenzen des vermeintlich ›Normalen‹ zu durchbrechen.

Im letzten Beitrag der Ausgabe wirft **Joanna Nowotny** einen kritischen Blick auf die 2010 von Sophie Crumb veröffentlichte autobiografische Sammlung *The Evolution of a Crazy Artist*. Wie Nowotny veranschaulicht, handelt es sich hierbei um ein Künstlerinnen-Porträt, das in der anhaltenden Auseinandersetzung mit den obszönen und tabubrechenden Comics von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb entsteht. Die von Sophie Crumb versammelten Zeichnungen können demnach als ›Nach-Zeichnungen‹ verstanden werden, die sowohl als Hommage an als auch Abgrenzung von dem Comic-Schaffen ihrer Eltern dienen.

Die Spezialausgabe #6.5 von CLOSURE geht zurück auf den interdisziplinären Workshop *The Crumbs. Obszönität und Tabubruch – Bekenntnisse zum Hin- und Wegschauen*, der am 3. Mai 2019 an der Universität zu Köln stattgefunden hat. Bei den hier versammelten Beiträgen handelt es sich zum Teil um über- und ausgearbeitete Fassungen der im Rahmen des Workshops gehaltenen Impulsvorträge. Die Workshop-Beiträge wurden um ausgewählte Positionen und Perspektiven auf das kontroverse Comic-Œuvre der Crumbs erweitert.

Unser Dank gilt der CLOSURE-Redaktion, insbesondere Rosa Wohlers, die die Spezialausgabe #6.5 mit viel Engagement betreut hat. Ferner möchten wir uns ganz herzlich bei allen Vortragenden, Hilfskräften und Diskutant_innen des Kölner Workshops bedanken, die mit ihrem großen Interesse und Einsatz die Grundlage für diese Spezialausgabe geschaffen haben. Für die ideelle und finanzielle Unterstützung des Projekts danken wir dem Institut für Medienkultur und Theater sowie dem *Mobility Grants for National and International Young Faculty*-Förderprogramm der Universität zu Köln. Aline Kominsky-Crumb und Robert

Crumb gebührt unser Dank für die Erlaubnis, ihre kollaborative Zeichnung, die bereits 1974 das Cover der ersten Ausgabe von *Aline and Bob's Dirty Laundry Comics* zierte, als Cover-Motiv für die CLOSURE-Spezialausgabe zu *The Crumbs. Obszönität und Tabubruch* nutzen zu dürfen. Schließlich möchten wir uns ganz herzlich bei allen Autor_innen bedanken, die einen Beitrag zu dieser Ausgabe beigesteuert und damit den interdisziplinären Diskurs um die Comics der Familie Crumb bereichert haben.

Köln und Łódź, April 2020
Kalina Kupczynska und Véronique Sina

1] Gernhardt, Robert: Runter fallen sie immer. In: Der Spiegel 30 (1982). <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14341844.html>. 26.07.1982. Letzter Zugriff am 29.03.2020.

2] Chute, Hillary: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press 2010.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»How could anyone say that our work is repetitious.« »I yam what I yam an' thass al I yam…«

Differenz und Wiederholung der autobiografischen Comicfigur in den gemeinsamen Arbeiten von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb

Ole Frahm (Frankfurt a. M.)

Wo anfangen? Es gibt immer mehr als einen Anfang, zwei Anfänge, wie bei dem ersten Heft, immerhin das erste Heft einer Serie, von *Self-Loathing Comics* (1994). Das gibt sich aber als solches gar nicht zu erkennen (DT, 143–178). Und ihm gehen mehrere Hefte mit schmutziger Wäsche voraus, *Aline and Bob's Dirty Laundry Comics* (1974 und 1977, DT, 9–77). Wo anfangen? Das Heft hat zwei Cover, ein von Aline Kominsky-Crumb und ein von Robert Crumb gestaltetes. Das Heft ist so von beiden Seiten, von vorne und von hinten zu lesen, genau genommen aber gibt es kein Vorne und kein Hinten, denn beide Geschichten enden in der Mitte, wo die feministische Zeichnerin und der berüchtigte Underground-Künstler aufeinandertreffen, die umkämpfte Mitte, wo offen bleibt, wer sich oben, wer sich unten befindet (DT, 160–161). Stets geht es um Macht, wie immer sich das artikuliert. Offen bleibt nicht, dass dieses Verhältnis sexualisiert ist und diese Sexualisierung immer auch mit Gewalt einhergeht.

Dabei beginnt ein Anfang ganz friedlich mit der von Aline und Robert Crumb gemeinsam gezeichneten Diskussion um die Frage der Widmung (DT, 144). Und auch der zweite Anfang, wenn das Heft umgedreht wird, beginnt friedlich mit einer ebenfalls gemeinsam gezeichneten *Aperitif Time in the South of France* (DT, 178). Die Crumbs sind seit drei Jahren in Frankreich, der weithin wahrgenommene Film Crumb (1994) von Terry Zwigoff ist kurz zuvor in die Kinos gekommen. Ihr Heft, *Self-Loathing Comics*, lässt sich als geteilte Reaktion darauf lesen, beide zeichnen eine Hälfte, sie treffen sich, streitend und ohne Ende. Gerahmt ist diese Teilung aber von den beiden Editorials, die sie wie zuvor in ihren gemeinsam veröffentlichten Arbeiten gemeinsam gezeichnet haben und die von ihrer Gemeinsamkeit gezeichnet sind. Das letzte Panel der *Aperitif Time*, das die Hälfte von

JEEZIZ, DID I DO THAT?? MUST'VE HAPPENED WHEN I WENT LIKE THIS, AND LIKE THIS, AN' LIKE THIS!!
YAWPHH
HOW COULD ANYONE SAY THAT OUR WORK IS REPETITIOUS?!
I YAM WHAT I YAM AN' THASS ALL I YAM...

Abb. 1: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 178, Panels 8 und 9.

Kominsky-Crumb einleitet, stellt zwei Figuren des Autobiografischen vor, die sich als bestimmend für dessen Erscheinen in den Comics verstehen lassen (Abb. 1): zuerst einmal die Wiederholung, die Iteration, wie sie von der von Kominsky-Crumb gezeichneten Figur ins Spiel gebracht wird: »How could one say that our work is repetitious?!« Und dann – in der von Crumb gezeichneten Figur – die ebenso notwendige wie vergebliche Insistenz auf das Sein *als Sein* und dessen Tautologie als Bezeugung von Authentizität und Unverwechselbarkeit: »I yam what I yam an' thass all I yam«. Notwendig, weil dies erst die Beziehung zwischen Figur und Autor begründet, vergeblich, weil sich diese Beziehung immer schon destabilisiert in der ursprungslosen Zerstreuung der Zeichen und der notwendigen Iteration oder Performativität der Identität, wie sie Judith Butler in ihren Lektüren für die geschlechtliche Identität herausgearbeitet hat (vgl. Butler 1990, 1993).

Sicherlich lässt sich ähnliches auch für andere, nicht nur explizit autobiografische Figuren in den Comics annehmen (vgl. Frahm 2010, 61–112; Frahm 2012; Frahm 2013). Doch wird hier diese Spannung zwischen Identität und Wiederholung spezifisch reartikuliert, und entfaltet zwischen den beiden Figuren ihre eigene Bedeutung, die nicht nur ausdrücklich an die Geschichte der Comics und anderer populärer Bilder anschließt, sondern sich auch dezidiert von ihr absetzt. Sie verzichten auf *einen* Anfang, eine Geste, mit der auch der *eine* Ursprung, der dem männlichen Genie in der Tradition zugewiesen wird, sich auflöst. Dieses Genie, das Crumb oft zugesprochen wurde, ist eben nicht mehr *oben*, höhergestellt, wer oben oder höherstehend ist, ist umkämpft, wie die beiden Zeichnenden es in der Mitte inszenieren.

Diese Haltung wird, wie nahezu alles in diesen gemeinsamen Comics, als Scherz vorgetragen. Kominsky-Crumb regt sich über die Vorstellung auf, dass jemand ihr gemeinsames (*our*) Werk für *repetitious* halten könnte, nicht *repetitive*, also wiederholend, sondern *repetitious*, sich (ermüdend) wiederholend. Vordergründig (wie alles in den Comics vordergründig ist) empört sich die Figur Aline Kominsky-Crumb über diejenigen, die ihre Arbeit als *sich wiederholend* verstehen, obwohl ihre Arbeit genau dies ist. Doch das entspricht einer typischen Struktur des Witzes: Als Künstler_innen sind sie immer Original und müssen

diese Originalität sich wiederholend behaupten. *Our work* ist entsprechend als Kunstwerk, als Korpus zu verstehen, was zum einen das Verhältnis von Comics und Kunst ironisiert und zugleich – 1994 – darauf anspielt, dass Crumb vermehrt auch im Kunstfeld wahrgenommen wurde und Kominsky-Crumb neben den Comics immer auch Bilder gemalt hat – 2017 hatten sie mit *Drawn Together* eine gemeinsame Ausstellung in der renommierten New Yorker Galerie David Zwirner.

Der Anlass der beiden Sprechblasen – die Figur Crumb scheint die Figur Kominsky-Crumb angefallen zu haben – ist der Ironie dieser Figuren angemessen, gerade *eines der vielen, sich immer wieder wiederholenden Elemente* der (gemeinsamen) Comics von Kominsky-Crumb und Crumb. Insofern ist ihre Aussage derangiert, was auch die fünf Sterne und die fünf Schweißperlen wie auch ihr Gesicht andeuten.

Abb. 2: E. C. Segar: Popeye, 6.11.1929, in: Thompson 2006, 70.

Dieselbe Figur ironischer Renitenz scheint Crumbs Comicfigur zu bieten, die mit verschränkten Armen auf ihre Empörung antwortet oder diese unterstreicht. Sollen die Leute sagen, was sie wollen, er würde sich nicht ändern. Doch schon im wiederholten *yam* bleibt offen, was dieses *I*, das da wiederholt werden muss, eigentlich ist. Dass es wiederholt werden muss, um sich behaupten zu können (nicht weniger als dreimal). Und in diesem Satz wird deutlich, dass *I yam* eben niemals *alles sein kann, what I yam*, sondern es noch mehr geben muss und sei es nur ein *thass all I yam*, das sich als Supplement zum *I* anhängt – oder wie die Spitze der Sprechblase, die ganz gerade auf den selbst wie ein I sich gebenden Körper zeigt.

Identität und Wiederholung sind also jeweils immer schon ermüdend wiederholt und ironisiert, weshalb sie auch hier noch einmal genauer identifiziert und durchgearbeitet werden müssen.

I yam: Die unzuverlässige Identität

Crumbs renitentes *I yam what I yam an' thass all I yam...* spielt auch auf die oftmals geäußerte Kritik an dem Sexismus seiner autobiografischen Arbeiten an: So, wie er nun einmal ist, ist und bleibt er und kann das – entgegen aller Kritik – nicht ändern. Hier rechtfertigt er sein übergriffiges Verhalten gegenüber der Figur Alines im vorherigen Panel, wo deren Sprechblase keine Artikulation mehr erlaubt, sondern nur ein „YAWPHH". Mit dieser zur Schau gestellten Haltung verschleiert Crumb natürlich und wissentlich die Entscheidung, die zu dieser Aussage (und allen anderen Aussagen) führt, behauptet einen Zwang, der ihn scheinbar immunisieren soll gegen diese Kritik. Doch Crumb wäre nicht Crumb, würde er dies nicht selbst auch sichtbar machen, in diesem Fall durch ein offensichtliches oder unübersehbares Zitat der Comicfigur Popeye von Elzie Crisler Segar, der nicht zufällig auch als jüdischer Comiczeichner zitiert wird.

In den ersten Jahren nach seinem ersten Auftreten ruft Popeye mehrfach *I yam what I yam and that's all I yam* aus, wobei sich die Wiederholungen wie immer im Comic leicht unterscheiden. Crumbs bezieht sich nicht nur auf *ein* Panel, sondern auf zwei (Abb. 2 und 3). In Crumbs *I yam what I yam and thass all I yam* werden beide Panels verblendet und um eine leichte Verschiebung ergänzt. Das *yam* ist aus dem ersten Erscheinen der Phrase genommen, das *thass* aus dem zweiten. Es sind nur die ersten beiden einer langen Reihe (vgl. unten Abb. 14 und 15). Während der Satz bei Segars ersten Versuchen noch repetitiver wirkt, weil zweimal *what I yam* wiederholt wird, schließt Crumbs Phrase, wie später Segar selbst, dies mehr ab: *thass all I am*.

Abb. 3: E. C. Segar: Popeye, 14.11.1930, in: Thompson 2006, 124..

Im Zitat erscheint Crumb als Wiedergänger von Popeye, einer der hässlichsten Comicfiguren aller Zeiten, »ya old shipwreck in the face«, beschimpft ihn sein Freund Castor Oyl, oder nennt ihn einen »one-eyed pelican« (Popeye, 9. und 10.04.1930, Thompson 2006, 92). An einem früheren Tag fragt ihn Castor, ob er sich beim Rasieren nicht oft schneiden würde? Popeye versteht nicht und der Freund erläutert: »Do you mean to tell me that you can look into a mirror and not laugh?!« (Popeye, 28.09.1929) Tatsächlich war Popeye zum Lachen und das machte den Strip erfolgreich – dabei ist Popeyes Visage nicht einmal symmetrisch wie bei den meisten anderen Comicfiguren. Ein paar Striche ersetzen den Punkt des zweiten Auges. Diese halbe Blindheit liest sich wie ein doppelter selbstreferenzieller Scherz, schließlich bedeutet *popeyed* glotzäugig. Und Comics wurde oft genug ihre halbblinde Zweidimensionalität vorgeworfen, die hier zur Figur wird und zugleich nur zur Hälfte allen Klischees entspricht: Der Seemann ist so rau wie abenteuerlustig, schlägt sich gerne und erkennt keine Autoritäten an. Doch bald zeigen sich in Segars Strip und mit des Seemanns Popularität andere Seiten. Er verabscheut alle, die sich keine würdigen Gegner_innen suchen, die hinterhältig sind oder andere umbringen wollen. Fairness, Glück und Gerechtigkeit sind Ideale, die weniger bekannt sind als der durch den Trickfilm bekannt gewordene Spinatkonsum. Bei Popeyes erstem Auftreten wird die Frage nach seiner Identität und damit nach dem in seiner Kontur verdichteten Stereotyp gestellt: Castor fragt, ob er ein Seemann sei und er fragt zurück, ob er denke, dass er wie ein Cowboy aussähe (Popeye, 17.01.1929, Thompson 2006, 27). Ironischerweise verliert sich wie bei Donald Duck und Kapitän Haddock bald diese Bestimmung und er ist ein Seemann ohne Schiff, ein leerer, fluchender Stereotyp.

Popeye reiht sich mit der Frage nach dem Stereotyp in eine Comictradition ein, die von Serien wie *Yellow Kid* über *Krazy Kat* bis zu *Charlie Brown* minderbemittelte Figuren zeichnet, ohne sich über sie lustig zu machen. Die Comicleser_innen lachen nicht über die Figuren, sie lachen mit den Figuren. Denn der Humor der Comics ist niemals einfach. Er entsteht nur in der Serie, in der oft nur durch das Hinzufügen eines Buchstabens die entscheidende, witzige Verschiebung entsteht. »Truth is stranger than friction« (Popeye, 14.09.1930, Thompson 2006, 115). Besser als Popeye kann es keine Analyse der Comics auf den Punkt bringen: Die Reibung zwischen den unterschiedlichen Zeichen, die sich niemals vollständig aufeinander abbilden lassen, erzeugt die Wahrheit der Comics.

Welche Wahrheit aktivieren also Crumb und Kominsky-Crumb in der zitierenden Wiederholung des Glotzauges? Eine Interpretation des Covers von *Self-Loathing Comics* legt nahe: Die autobiografische Comicfigur ist ein Monster: Jonathan Jones schreibt in einer Besprechung des Bildes:

> In the mirror in this picture, Crumb does not see a man, he sees a cartoon character, a monster. This is a troubling application of the art of drawing. The obsessive accuracy of his art makes it the cruellest of mirrors. Crumb sees himself suddenly as nothing but a physical object. He is appalled not just by having his face but any face. (Jones 2000)

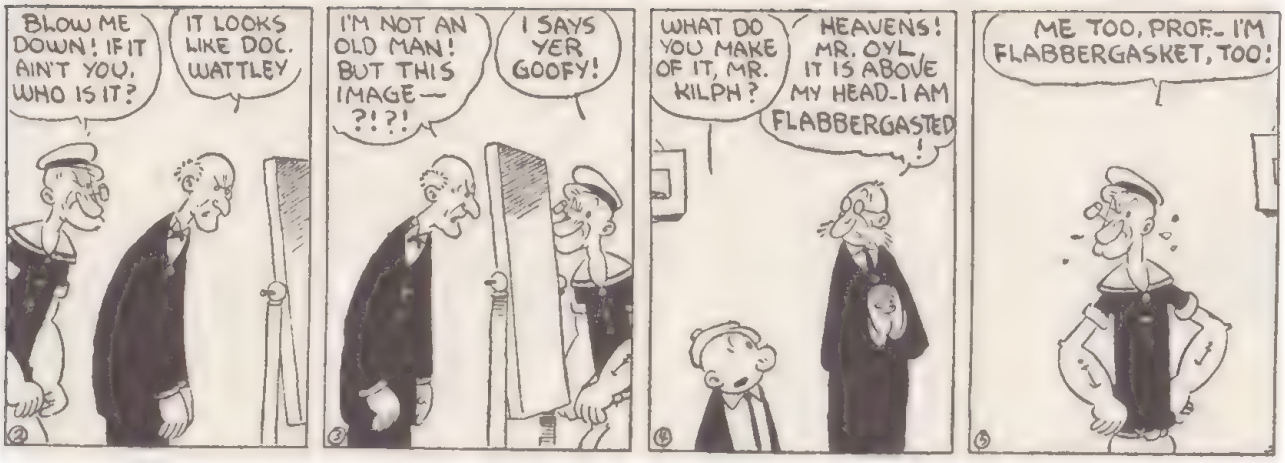

BLOW ME DOWN! IF IT AIN'T YOU, WHO IS IT?
IT LOOKS LIKE DOC. WATTLEY
I'M NOT AN OLD MAN! BUT THIS IMAGE— ?!?!
I SAYS YER GOOFY!
WHAT DO YOU MAKE OF IT, MR. KILPH?
HEAVENS! MR. OYL, IT IS ABOVE MY HEAD-I AM FLABBERGASTED!
ME TOO, PROF.- I'M FLABBERGASKET, TOO!

Abb. 4: E. C. Segar: Popeye, 26.08.1930, in: Thompson 2006, 112.

Abgesehen davon, dass Jones den Kontext des Covers (und damit vollständig Kominsky-Crumbs Arbeit und vor allem ihr in gewisser Weise nicht weniger monströses Cover – vgl. Precup 2015, 319) außer Acht lässt, ist hier mehrerlei interessant. Zum einen das Motiv des Spiegels, der Spiegelung, die Crumb hier reflektiert und die Jones seltsam einfühlend beschreibt. Dabei spiegelt sich die als Crumb eingeführte Figur nur – was diese Figur sieht, sehen wir nicht, wir sehen zweimal *dasselbe* Bild. Es geht hier also um eine Distanzierung des Bildes, in dessen Verdoppelung zugleich die Vervielfältigung der Comicfigur selbst reflektiert wird. Auch hier lauert eine Referenz zu Segars Strip. Dort ist an einer Stelle das Spiegelbild gerade nicht zu sehen, aber in gewisser Weise bildet Popeye den Spiegel – und beide Figuren sind überrascht (Abb. 4). Das »But this image – ?!?!« ist dabei nicht nur in der dargestellten Situation (das Bild im Spiegel), sondern auf die Darstellung selbst zu beziehen (das Bild als Spiegel). Selbst die Beobachter_innen, die Lesenden, sind verblüfft, »flabbergasted«, wobei Popeye *Flabbergasket* sagt (Abb. 4), und damit die Dichtung (*gasket*) ins Spiel bringt, auch in der Schrift spiegelt sich alles nur mit einer Verschiebung. Wie in diesem Strip sind anders als auf dem Cover die Spiegel in Comics oft blind und reflektieren gerade nicht das andere Bild oder sie zerbrechen wie in *L'Affaire Tournesol* (1956) von Hergé in viele Einzelteile und werden so zur Allegorie der Comicpanels selbst. Die serielle Bildlichkeit der Comics stellt auf jeden Fall eine eigene Reflexion der Theorie der Wiederspiegelung dar, als die Comics verstanden oder eben nicht verstanden werden können (vgl. auch Hein 1991, 111–112). In Kominsky-Crumbs und Crumbs gemeinsamen Arbeiten wird immer wieder die Frage der Spiegelung thematisiert, die Frage, *als welches Bild* sie erscheinen. Interessanterweise wie in dem Popeye-Strip erscheint diese Frage nur selten als gezeichnete Spiegelung, sondern meist als Verschiebung. Crumbs *I yam what I yam and thass all I yam* bezieht sich eben auf viele Darstellungen, die nicht (wie im Spiegel phantasmatisch) identisch sind. Dazu weiter unten. Es ist ein entscheidendes Motiv der Wiederholung.

Auf dem Cover erkennt sich die Figur erst nicht im Spiegelbild wieder. Die Reflektion scheint, wie bei Popeye, einen anderen zu zeigen: »Is that me?« und als würde das Spiegelbild antworten, ist eine zweite Sprechblase abgesetzt, »My god! It is!!«, wobei »me« und »is« etwas größer geschrieben sind. Natürlich geht es hier um ein verdoppeltes Performativ. Die Figur des Covers schaut in den Spiegel und erkennt sich nicht wieder. Das Gesicht hat im Spiegel mehr Falten, es schaut die in den Spiegel schauende Figur so fremd an, als würde sich das Spiegelbild nicht wiedererkennen. Zugleich, so liest Jones die Szene, ist deutlich, dass der »R. Crumb 1994« unterzeichnende, wenn auch ohne spezifische Signatur unterzeichnende, hier ein doppeltes Selbstportrait angefertigt hat, in dem er sich selbst ebenfalls zweifach nicht wiederkennt, oder genau darin sich wiedererkennt, was den Selbsthass des Hefttitels erläutert. Das Bild im gezeichneten Spiegel ist wahr, weil es hässlich ist, weil es eine Karikatur ist – diese Wahrheit ist vielleicht nicht auf den ersten Blick erkennbar, die Identität im Comic steht – *yam* – immer in Frage, aber indem die unterschiedlichen Zeichen (»Me«, »is«, die verdoppelte Zeichnung)

Abb. 5: Kominsky: Goldie. A Neurotic Woman, in: Wimmen's Comix, Nr. 1 (1972), wiederabgedruckt in: Robbins 2016, 40, Panel 1.

OOH BOB, YOU USE SUCH COOL CHIARASCURO EFFECTS OVAH THEAH!
YOU SHOULD TRY IT, ALINE!
I LOVE THAT STUFF! WALLY WOOD'S MY MAN!
IT'S FUNNY, HE ONLY DOES DRAMATIC SHADING ON THE ME FACES... THE WOMEN JUST GREAT BODS!
GOOD LORD! (CHOKE)
WEIRD

Abb. 6: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 253.

miteinander identifiziert werden, bilden sie eine vom Rezensenten Jones als Crumb wiedererkannte Identität, so fragwürdig, brüchig und karikaturesk diese autobiografisch geschildert ist.

Zum anderen, das verbindet sich mit der Fragwürdigkeit der Identität, erscheint die Karikatur selbst, so Jones, als ein Monstrum, monströs: anders monströs, aber eben monströs wie ein einäugiger Seemann. Die Hässlichkeit von Popeye ist, wie gesagt, ein wiederkehrendes Motiv, das ihn als *underdog* kennzeichnet – und immer wieder der Häme aussetzt: Als Popeye Fanny, in die Castor verliebt ist, küssen will, ruft dieser: »Ya can't kiss'er«, was nicht moralisch, sondern praktisch gemeint ist: »Your nose is in the way –«, ein Scherz über Popeyes Physiognomie, die Nase (Popeye, 11.4.1930, Thompson 2006, 93).

Kominsky-Crumb stellt sich in diese Tradition, wenn auch mit einer entscheidenden Verschiebung, weil sie in der Thematisierung ihres Aussehens zugleich den Diskurs zitiert, der ihr als Frau bestimmte Normen des Aussehens aufprägt. Schon in ihrem ersten veröffentlichten Comic *Goldie. A Neurotic Woman* von 1972 spielt dies eine Rolle (Abb. 5). Im Spiegel erscheint das pockige Gesicht Kominsky-Crumbs wie vergrößert, was zum Eindruck ihrer Monstrosität beiträgt, im Übrigen ein wiederkehrendes Motiv bei Kominsky-Crumb (vgl. Clementi 2012, 7). Crumbs Spiegelbild ist zwar kleiner, aber im Titel des Heftes und in der Situation zitiert er Kominsky-Crumb mit der Verschiebung, der Verkennung. Doch das »Bin ich das?« – erhält durch das Zitat eine weitere Bedeutung: es ist das Selbst, das aber eben nicht nur das Selbst ist, sondern das zitierte Selbst vieler anderer.

Das Monströse wird in einem späteren Comic von Kominsky-Crumb und Crumb aufgerufen. Ihre Figuren diskutieren über Comics, insbesondere die drei Comic-Zeichner Wally Wood, Will Elder und Jack Davis, die alle drei in einem der wichtigsten Verlage der frühen 1950er Jahre, *Entertaining Comics,* unter anderem zahlreiche Horrorcomics gezeichnet haben (Abb. 6). Dabei äußert Kominsky-Crumbs Figur Kritik an Wood – »It's funny, he only does dramatic shading on the men's faces... the women just have great

bods« (DT, 252) –, während Crumb nichts auf deren Zeichnungen kommen lässt – »Look at the beautiful inking in this old E.C. comic!« (DT, 253). Während dieser Diskussion wechseln die Figuren wie oft von Panel zu Panel ihr Äußeres. Die Kominsky-Crumb, die den Satz sagt, ist durch Schraffuren konturiert, wie sie die Zeichnerin nie verwendet. Sie wird selbst für einen Moment ein von Wood gezeichnetes Monstrum, von denen die *Entertaining Comics* zahlreiche in die Comicwelt gesetzt haben.

Abb. 7: Jack Davis: Bats in my Belfry, in: Tales From the Crypt, Nr. 24 (1951), 8, Panel 2.

In der Geschichte *Bats in the Belfry* (1951) beispielsweise formuliert Jack Davis sein eigenes *I yam what I yam and thass all I yam*: »I am a *Vampire Bat*« (Abb. 7, vgl. Frahm 2010, 328). Nicht nur eine Fledermaus, sondern eine Vampir-Fledermaus zu sein ist die Pointe der bizarren Geschichte, in der der Schauspieler Harry Gordon erzählt, wie er gegen seine Taubheit die Ohren von einer Fledermaus hereinoperiert bekommt, die eben nicht nur eine Fledermaus war. Die Comicfigur erkennt sich, die Lesenden aus dem Rahmen des Panels wie in einem Spiegel anschauend, damit sich diese in ihr wiedererkennen können – als Anderen, als unwahrscheinliches Wesen: »Is that me? My god! It is!«. Die Identifikation ist so imaginär wie die Geschichten, doch gerade diese Imagination hat eine bedeutende historische Signatur, denn Geschichten der *Entertaining Comics*, hier die *Tales from the Crypt*, lehren ihre Leser_innen nicht nur den Horror verstehen, der eng mit dem nicht lange zuvor beendeten Zweiten Weltkrieg verbunden ist, sondern laden sie auch ein, die eigene Situation in den USA der 1950er entgegen dem Vorort-Mainstream zu entwerfen. Diesen durch den Comics Code 1954 abgebrochenen, in *MAD* partiell fortgesetzten Entwurf haben die *underground comics*, wie sie Robert Crumb mit *Zap Comix* seit 1967 und ab 1972 mit Aline Kominsky geprägt hat, noch einmal anders realisiert.

Doch in gewisser Weise bleibt das Unheimliche des Eigenen, das Fremde, das durch den Zeichenstift in seine Aufteilung in Schrift und Bild und deren Serialisierung hervorgetrieben, erhalten. »Well... that was pretty bizarre«, kommentiert die Figur Crumbs die schraffierte Kominsky-Crumb (DT, 253), obwohl diese Wechsel gerade Kominsky-Crumbs, gelegentlich auch Crumbs Vorgehensweise prägen und so die Identifizierung der identischen Comicfigur immer wieder hintertreiben. Dies wird gerne als *raw* oder sogar *bad drawing* verstanden (vgl. Precup 2013, 325), aber schon auf der ersten Seite ihres ersten gemeinsamen Heftes wird dies thematisiert (DT, 10). Aline verwandelt sich in einen Tanker mit Judenstern, in dem ein A steht (DT, 27), sie zeichnet sich mit dem Fuß (DT, 55), als Bär (DT, 198) oder Pferd (DT, 250). Das Monströse in der Verbindung mit dem Komischen, das Komische (Lustige) und das Komische (Seltsame), kennzeichnet ihre Ästhetik des Nicht-Identischen, das in der identischen Reproduktion der gedruckten Hefte entsteht. So sehr Kominsky-Crumb ihre Arbeiten nicht in dieser Tradition sieht, so ausdrücklich sie stattdessen die *outsider art* und die Kunst der *mentally ill* als Referenzen anführt (DT, 253), und so offensichtlich sie mit ihrer Produktionsweise eine andere Tradition begründet hat, bleibt sie in der Struktur der Comics, die sie in ihren seriellen Zeichnungen reflektiert, mit dieser verbunden. Entsprechend kann sie im nächsten Panel scherzen, ganz als wolle sie ihre Verbundenheit zur Tradition der *Entertaining Comics* beweisen, dass ihr nächster Comic *A Stick dipped in Blood!* heißen könnte (DT, 253).

Repetitious: Die unzuverlässige Wiederholung

Eine weitere Referenz, eine weitere Wiederholung, die Kominsky-Crumb und Crumb genüsslich variieren, bildet die Figur des Paars, die in der Comicgeschichte zahlreiche Versionen kennt, L'il Abner und Daisy Mae, Blondie und Dagwood, Jiggs und Maggie in *Bringing Up Father*. In *Bats in the Belfry* bringt der Ehemann seine Frau um, er *muss* sie umbringen, weil er ein Vampir geworden ist und diesem Drang nicht widerstehen kann: *I yam what I yam and thass all I yam* (Abb. 8). Der Mann kommt von links nach rechts, von oben nach unten, die Frau fällt, hier auf das Bett (und nebenbei: sein Gesicht ist schattiert, ihres plan). Crumb und Kominsky-Crumb zitieren diesen Bildaufbau gerne (Abb. 9). Crumb sagt, er werde zum »wiyuld animal«, die zahlreichen Bewegungslinien zeigen, dass er von links nach rechts, von oben nach unten

Abb. 8: Jack Davis: Bats in my Belfry, in: Tales From the Crypt, Nr. 24 (1951), 8, Panel 4.

über die Frau herfällt und die Bildordnung so erhält. Diese räumliche Anordnung kehrt wieder (Abb. 10) und bestätigt damit einerseits das binäre Geschlechterverhältnis, wie es schon durch *Entertaining Comics* überliefert ist. Doch in der Wiederholung bleibt es nicht bei diesen Bildern. Der männlichen Wahnvorstellung werden räumliche Umkehrungen oder andere Verhältnisse zur Seite gestellt. »No, me on top«: Es ist bemerkenswert, dass die zwei Panel zuvor

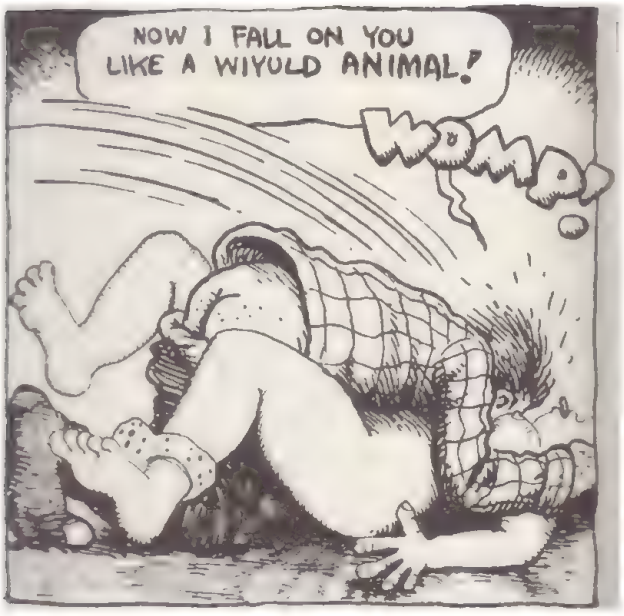


Abb. 9: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 60, Panel 6.

AN' I'M ALSO LUCKY THAT MY RECORD COLLECTION MADE IT HERE WITHOUT ANY BREAKAGE, AND NOW I HAVE TO LEARN TO SPEAK A WHOLE 'NOTHER LANGUAGE, AND SPEND UMPTEEN THOUSANDS OF DOLLARS GETTING THIS HOUSE WORKED ON...
...AND DEAL WITH ENDLESS BUREACRATIC NIGHTMARES FOR THE PRIV-ILEGE OF LIVING IN THIS F'CK'NG COUNTRY, Y' DIRT~~
GLMP

Abb. 10: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 140, Panel 3.

Abb. 11: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 61, Panels 1 und 2.

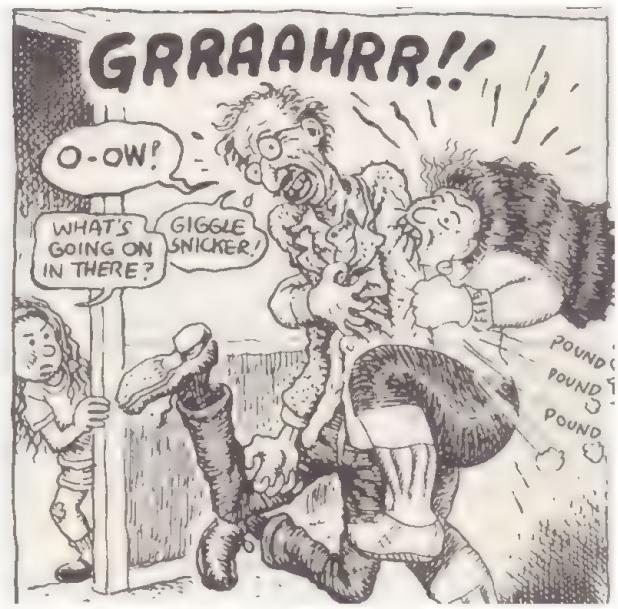


Abb. 12: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 140, Panel 5.

ganz nackte Aline nun wieder ihr Oberteil (*top*) trägt und so auch bildlich »on top« ist (Abb. 11). Das Panel, das den Orgasmus der Figur mit fahrenden Zügen und Schweißperlen illustriert, die über den Panelrahmen hinausgehen (»Bunch is comin'«), dominiert die ganze Seite. Es ist damit nicht nur die Umkehrung des Verhältnisses, sondern eine Überschreitung. In der zweiten Szene beißt die Figur Alines einfach zurück und der zuvor dominante Mann scheint in der Geste auseinanderzufallen, wird ganz schmal gegenüber den Rundungen Alines (Abb. 12). Diese Wiederholungen sind kaum zufällig, sondern reproduzieren Muster, bildliche, diskursive Muster, die aber unzuverlässig bleiben, so *repetitious* sie erscheinen können.

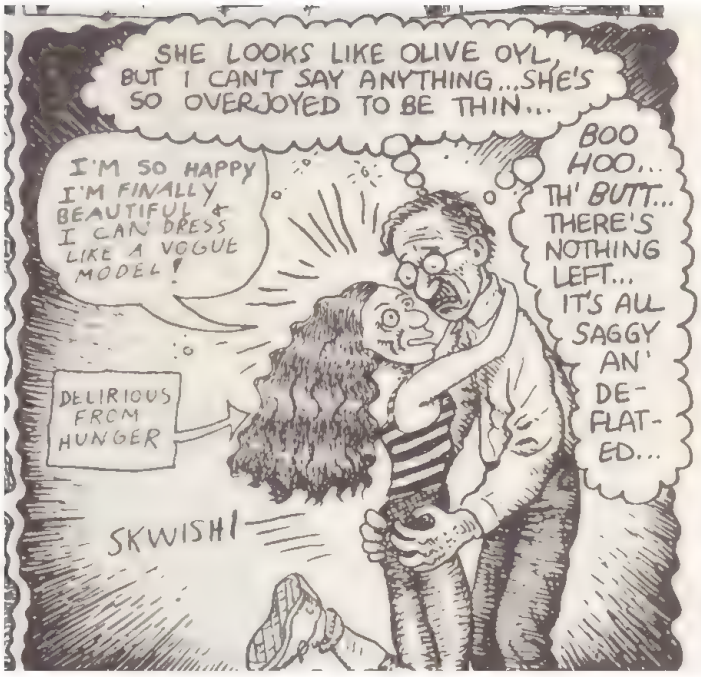

SHE LOOKS LIKE OLIVE OYL, BUT I CAN'T SAY ANYTHING...SHE'S SO OVERJOYED TO BE THIN...
I'M SO HAPPY I'M FINALLY BEAUTIFUL & I CAN DRESS LIKE A VOGUE MODEL!
BOO HOO... TH' BUTT... THERE'S NOTHING LEFT... IT'S ALL SAGGY AN' DE-FLAT-ED...
DELIRIOUS FROM HUNGER
SKWISH!

Abb. 13: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 131, Panel 6.

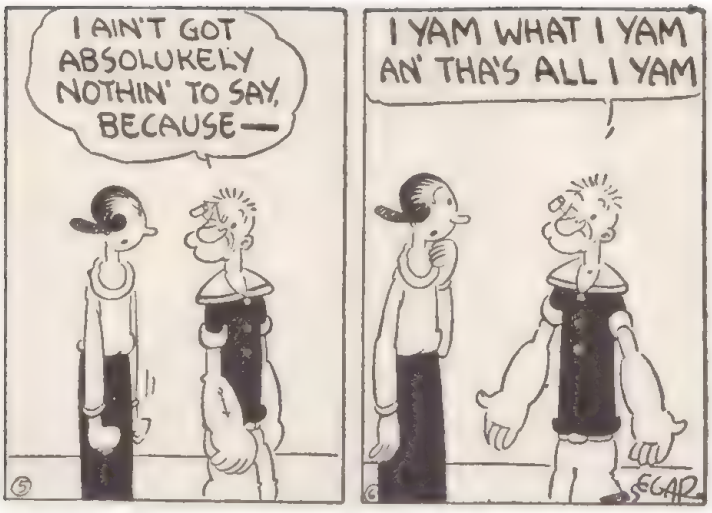


Abb. 14: E. C. Segar: Popeye, 17.04.1931, in: Thompson 2007, 30.

Die Stellung der Figuren spiegelt wiederum ein Panel aus derselben Geschichte, neun Seiten zuvor (Abb. 13), in der Popeye direkt zitiert wird: »She looks like Olive Oyle« – und tatsächlich hat ›sich‹ Aline hier sehr schmal gezeichnet. Doch auf was bezieht sich »She looks like Olive Oyle«? Ist hier Aline Kominsky-Crumb gemeint, die in ihrem Leben der Comicfigur gleich wird? Oder eben die Zeichnung? Auf jeden Fall zitiert das Panel wiederum eines von vielen ähnlichen aus *Popeye*, zum Beispiel vom 17. April 1931 (Abb. 14). Auch hier steht der Mann rechts und die Frau links, was Kominsky-Crumb und Crumb schon in dem anfangs diskutierten Beispiel wiederholen (Abb. 1). Hier scheint der Mann jeweils die Serie (oder in dem Panel, in dem Crumb Kominsky-Crumbs Alter Ego ›The Bunch‹ mit »Olive Oyle«

SMACK!
THA'S ALL I KIN STAN' - I CAN'T STAN' NO MORE
OH! OH!
YOU SLAPPED ME! YOU STRUCK A WOMAN!
WELL—I CERTAINLY DIDN'T THINK YOU WERE THAT KIND OF A FELLOW!
I YAM WHAT I YAM- AN' THA'S ALL I YAM!

Abb. 15: E. C. Segar: Popeye, 14.04.1932, in: Thompson 2007, 82.

vergleicht, sogar die Seite) zu beenden, den Strip wie im Falle Popeyes abzuschließen durch seine aufgerichtete, senkrechte Gestalt, die zugleich als Wiederholung der aufgerichteten weiblichen Figur auftritt – was im Falle von Crumb diesen verzweifeln lässt. In diesem Nebeneinander wird das binäre Geschlechterverhältnis diskursivierbar, in denen die Verhältnisse nicht immer ganz geklärt sind und sich von Panel zu Panel anders darstellen können. Zugleich wiederholt sich die männliche Renitenz, auf die eigene Identität zu beharren und mit ihr im Zweifelsfall Gewalt zu rechtfertigen (Abb. 15). In diesem Fall hat Olive Oyl dem Seemann vorgeworfen, er sei »a very low form of life«, was dieser mit einer brutalen Geste beantwortet. Wenige Strips zuvor hat er ihr seine unsterbliche Liebe gestanden, nachdem er

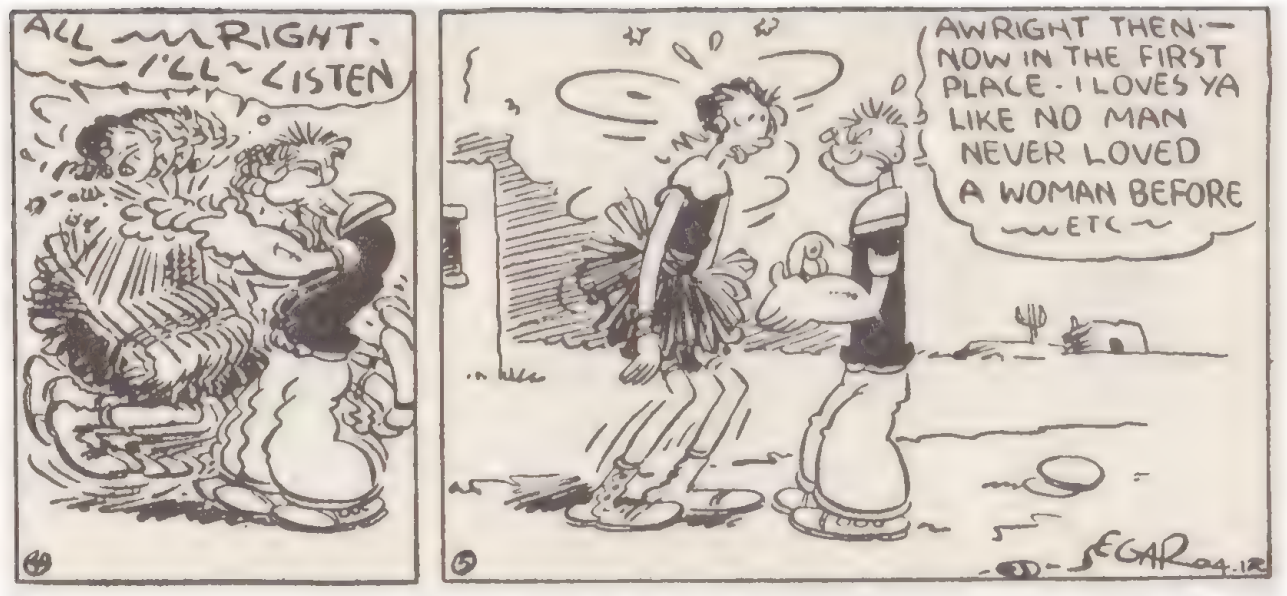


Abb. 16: E. C. Segar: Popeye, 11.04.1932, in: Thompson 2007, 82.

sie allerdings so geschüttelt hat, dass sie Kominsky-Crumb in dem Panel ähnelt, in dem sie sich über die Unterstellung verwehrt, sie würden sich wiederholen (Abb. 16; vgl. auch Abb. 1). In dem Panel von Kominsky-Crumb und Crumb verdichten sich die zahlreichen Strips Segars und verschieben diese zugleich in ihrer ironischen Kommentierung. Die Kommentierung thematisiert dabei das Geschlechterverhältnis selbst und dessen Darstellung in den Comics. Kominsky-Crumb und Crumb schreiben sich in diese Geschichte der Comics ein, indem sie diese mit ihren Figuren und deren Referenzialität wiederholen – und mit einer Differenz verdichten und verschieben. Aline ist nicht nur *on top*, sondern auch *underground*. Beide wissen um die Performativität der Erzeugung der heteronormativen Geschlechterrollen, wie sie in den Comics reflektiert wird. Sie wissen um deren Bildlichkeit, deren Stereotype und ihren Sexismus, die aber in der Wiederholung, zitiert unzuverlässig werden. Die Wiederholungen der Comicfiguren sind nicht stabil, aber die Dispositive der Macht mit denen die Kontur der Geschlechterverhältnisse als natürliche, auch autobiografische wiederholt wird, stabilisieren sie ständig und suchen zuverlässige Identitäten kontinuierlich erscheinen zu lassen. Kominsky-Crumb und Crumb lassen wenig Zweifel an dem machtvollen Funktionieren dieser Dispositive und zeigen immer wieder, wie sich die Erzeugung ihrer Subjektivitäten innerhalb dieser bewegt. In ihrem letzten gemeinsamen Comic, in dem sie sich über Jack Davis und *outsider art* austauschen (DT, 253), bereitet Aline ganz in der Rolle der Hausfrau das Essen zu, das Robert, ganz in der Rolle des Ehemanns, lobend verzehrt. Doch wie in dem Panel mit Alines Zeichnung in einer komischen Parodie von Woods Schraffur sichtbar wird (Abb. 6), kann jede Wiederholung der Figur diese *anders* konturieren. Die Konturen müssen als ähnliche wiederholt

Abb. 17: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 35, Panels 3 und 4.

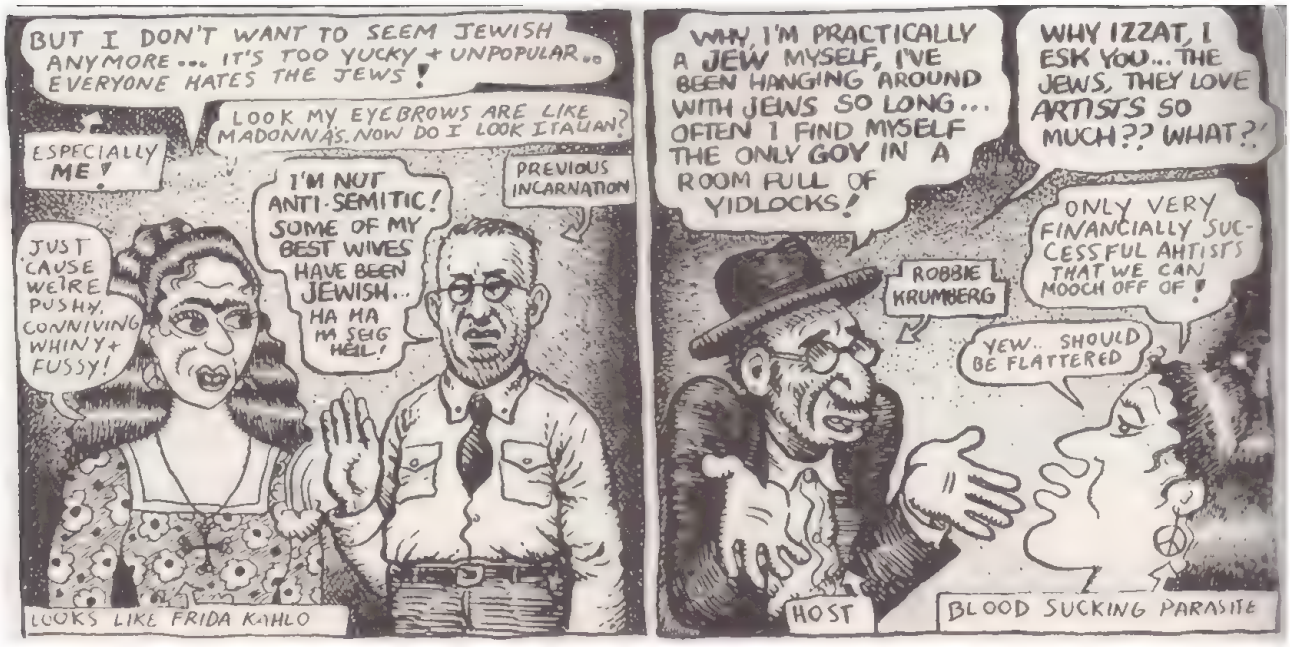

BUT I DON'T WANT TO SEEM JEWISH ANYMORE... IT'S TOO YUCKY + UNPOPULAR... EVERYONE HATES THE JEWS!
LOOK MY EYEBROWS ARE LIKE MADONNAS. NOW DO I LOOK ITALIAN?
ESPECIALLY ME!
I'M NOT ANTI-SEMITIC! SOME OF MY BEST WIVES HAVE BEEN JEWISH... HA HA HA SEIG HEIL!
PREVIOUS INCARNATION
JUST CAUSE WE'RE PUSHY, CONNIVING WHINY + FUSSY!
LOOKS LIKE FRIDA KAHLO
WHY, I'M PRACTICALLY A JEW MYSELF, I'VE BEEN HANGING AROUND WITH JEWS SO LONG... OFTEN I FIND MYSELF THE ONLY GOY IN A ROOM FULL OF YIDLOCKS!
WHY IZZAT, I ESK YOU... THE JEWS, THEY LOVE ARTISTS SO MUCH?? WHAT?!
ROBBIE KRUMBERG
ONLY VERY FINANCIALLY SUCCESSFUL AHTISTS THAT WE CAN MOOCH OFF OF!
YEW.. SHOULD BE FLATTERED
HOST
BLOOD SUCKING PARASITE

Abb. 18: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 128, Panels 2 und 3.

werden, um Identität wiederherzustellen, sie zu bestätigen als identische. Es wäre einfach zu behaupten, dass die Identität der Zeichnerin, die diese Zeichnungen produziert hat, eben diese Einheit versichert, aber das würde gerade verblenden, was hier versucht wird.

Ein Grund für die Instabilität der Darstellung wird durch die Überlagerung verschiedener Identitäten gegeben (Abb. 17), denn Aline Kominsky-Crumb ist nicht nur hinsichtlich ihres Geschlechts bestimmt, sondern auch hinsichtlich ihrer Herkunft, was mit keinem »natürlichen Ursprung« verwechselt werden darf (Sina 2019, 455). Die beiden Panels zitieren nicht nur zahlreiche Comics von Crumb, für deren Frauendarstellungen er immer wieder und harsch kritisiert wurde, sondern wiederholen auch eines der Motive, die von den Eheleuten immer wieder *repetitious* wiederholt werden: das Verhältnis zwischen jüdischer Identität und goyischer Identität, welche den Konflikt zwischen den Geschlechtern verdoppelt und hier als Verhältnis von Jüd_innen und Nazis gezeichnet wird (vgl. Sina 2020). Die Verdoppelung des Hakenkreuzes zitiert nicht nur Karl Arnolds Karikatur *Heil Preußen!* von 1932 (vgl. Platthaus 2016, 193), sondern zeugt dabei von der Temporalität der Annahme dieser Position im Verhältnis zu dem einen Auge der entstellten Aline, die den mit »good local mud« (DT, 35) entstellten Crumb so zugleich spiegelt und nicht spiegelt. Dieses im ersten gemeinsamen *Dirty Laundry Comics* gesetzte Verhältnis aktualisiert sich durch ihren gemeinsamen Umzug nach Europa (Abb. 18). In einem komplexen Doppelbild wechselt nun Crumb die Identität von einem Panel zum anderen und zitiert so die vielen Wechsel des Bildes von Aline Kominsky-Crumb von Panel zu Panel. Die beiden Panels werden durch eine Klage von Crumbs Figur eingeleitet: »Why I ask You... What's my karma that I got stuck with this

– this *wandering jew*? Musta been a Nazi in my last life« (DT, 128). Diese Vorstellung wird bildlich umgesetzt, die frühere Inkarnation materialisiert sich, um gleich eines *der* antisemitischen Klischees von Antisemit_innen zu wiederholen: »I'm not anti-semititc! Some of my best wives have been jewish... Ha Ha Ha Seig [sic!] Heil!« Dieses Panel spiegelt sich in der Anordnung der Figuren im nächsten, in dem »Robbie Krumberg« sich selbst »practically« als Jude bezeichnet, um nur das philosemitische Klischee zu reproduzieren, das in den Blocktexten »Host« und »Blood sucking parasite« wiederholt wird, der blutsaugende Parasit ist nämlich die Jüdin. Diese antisemitische Phantasie wird in den nächsten vier Panels weiter diskutiert (Abb. 19). Robert verwandelt sich in einen Farmer, dem eine paranoide Angst vor ›den Juden‹ zugeschrieben wird, die er in der Gedankenblase als »dark oily people« bezeichnet. Die Paranoia schwindet und Robert zeichnet sich als

OH! IS THAT WHAT IT IS....?!
SUDDENLY AN ANCIENT EVIL FEARFULNESS STIFFENS HIS ANGLO-SAXON BLOOD, THAT OLD INSIDIOUS, POISONOUS, UNREASONING JEW PARANOIA!!!
SHE'S KIDDING AND YET SHE ISN'T!!
WHO ARE THESE DARK, OILY PEOPLE?? HOW CLEVER THEY SEEM! HOW SOPHISTICATED!
WHAT DO THEY WANT FROM ME??
BUT THEN IT PASSES...
ARE YOU OFFENDED BY THAT LAST PANEL, ALINE?
NO.. I STARTED IT DIDN'T I?? BUT I ADMIT IT'S A DELICATE SUBJECT..ONLY JEWS CAN MAKE FUN OF OTHER JEWS & ONLY I CAN REVEAL WHAT A DISPICABLE PERSON I AM!
YOU DUNNO THE HALF OF IT! BUBIE...
ANYWAY... LET'S BE MORE LIGHTHEARTED... THE WORLD IS SO GRIM THESE DAYS, WE NEED TO PROVIDE SOME ESCAPIST ENTERTAINMENT!
LET'S SEE.. I COULD TELL ABOUT HOW MY FATHER WANTED ME TO JOIN THE ARMY!
YOUR FATHER WANTED YOU TO JOIN THE ARMY??
YEAH THAT WAY HE WOULDN'A HAD TO WASTE MONEY ON MY COLLEGE EDUCATION AND HE FIGURED I WAS TOUGH & BOSSY ANYWAY...
JUST PICTURE ME AS SEARGENT BILKO!
HEY'UP C'MON YA LAZY BUM!
PLOP!
OOOHHH
DRAWN ON A MOVING TRAIN...

Abb. 19: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 129, Panels 1–4.

Comicfigur, die Aline fragt, ob das nebenstehende Panel sie kränke. Ihre Sprechblase verneint dies – »It's a delicate subject« –, um zu »escapist entertainment« zu wechseln, die Verwandlung von The Bunch in »Seargent Buncho«.

Was heißt angesichts dieser Panelfolge *I yam what I yam and thass all I yam*? Dass alles, was die Identität behauptet nur zu sein, zu wenig ist, dass ihr Sein (»I am«) nur als Serie von (Selbst-)Projektionen (»I yam«) existiert. Ich bin nicht nur ein anderer, sondern viele, aber auch diese vielen entkommen der Zuweisung *einer* Identität, wie der jüdischen, wie der als Frau, nicht, so sehr es möglich sein kann die Rollen jeweils wechseln zu können (vgl. Sina 2019).

In der Zusammenschau dieser sechs Panels ergibt sich ein interessantes Spiel im Wechsel der Positionen: In der ersten Zeile werden die Figuren Crumbs von Aline eingeklammert, deren Identität vor allem durch ihren Ohrring, der als Friedenszeichen ihre Hippie-Identität unterstreicht, hergestellt wird. Im ersten Panel erscheint sie als »Frida Kahlo«, mit einer Kette, die an ein Malteserkreuz erinnert. In der zweiten Zeile steht Robert im ersten Panel alleine und Aline wird durch die »Jew Paranoia« ersetzt, die sich in mehreren Gedankenblasen äußert. Sie lassen Aline im Dunklen verschwinden. Das wird dadurch betont, dass die Konstellation (links Robert, rechts Aline) im folgenden Panel wiederholt wird. In der nächsten Zeile ist Aline wie in der ersten hier diskutierten rechts, sie bildet mit der ersten Zeile der Seite eine Achse, die wiederum die beiden Figuren Roberts einklammern. Dabei stellt wiederum der Ohrring, das Friedenszeichen die Kontinuität her, die sich retroaktiv durch ihre Figur als Militär erklärt. Eingeklammert wird Robert aber auch durch die Kette, die Aline in dem einen Panel trägt, die statt des Malteserkreuzes nun einen Davidstern zeigt und über die Doppelseite hinweg ebenfalls eine Achse bildet. Die zweite Achse der vier Panels zieht sich von Robert als Farmer zu dem durch ein »Plop!«, eine Wolke und zahlreiche Bewegungslinien angezeigte Verschwinden der Figur Roberts. Beide Achsen überkreuzen sich – in einem Chiasmus. Die beiden rechten Panels (Abb. 19) bilden zudem wiederum ein Spiel zwischen Chiasmus und Vertikalen, wenn Robert durch Seargent Buncho und Aline durch die Wolke ersetzt werden. Die Kette der Ersetzungen wird kommentiert durch die Spiegelungen und Chiasmen. Das Verschwinden Crumbs wiederholt das Verschwinden der Paranoia, was durch die Spiegelung der ›Figuren‹ unterstrichen wird. Die antisemitische Paranoia wird wiederholt, aber in den unzuverlässigen Wiederholungen gleichsam eingeklammert, ohne in ihrer Problematik ermäßigt zu werden. Die Lesenden, Sehenden müssen sie lesen und sehen.

Diese sechs Panels sind von 1992. Nur ein Jahr später veröffentlicht Crumb in der 28. und letzten Ausgabe des von ihm mit ins Leben gerufenen und von Kominsky-Crumb zeitweise mit herausgegebenen Magazins *Weirdo* die beiden Dreiseiter *When the Niggers take over America* und *When the Goddamm Jews take over America*. Dort spielt er die Stereotypen der weißen Mittelklasse von African Americans und Jewish Americans durch. Die rechtsradikale Zeit-

schrift *Race and Reality* druckte ohne die Erlaubnis des Zeichners alle sechs Seiten nach und sie finden bis heute unter Rassist_innen im Internet Verbreitung. Es ist sicher zu einfach zu behaupten, dass diese Crumbs Ironie nicht verstanden hätten. Ihre Lektüre liest, was zu sehen ist: Schwarze massakrieren und vergewaltigen Weiße. Juden haben große Nasen und beherrschen die Medien (Abb. 20). Doch dieses Panel setzt fast unmerklich eine ironische Distanz zu der rassistischen bzw. antisemitischen Lektüre: Blocktext und Bild scheinen dasselbe zu sagen. Die behauptete Kontrolle wird in das Bild des Puppenspielers übersetzt.

REAGAN, BUSH, CLINTON—THEY'RE ALL JUST PUPPETS CONTROLLED BY THIS JEWISH-OPERATED FINANCIAL AND MEDIA EMPIRE!
DONT WORRY, FOLKS...WE'LL GET THIS MESS STRAIGHTENED OUT SOME-HOW!
GOSH, I HOPE THIS ONE'S TELLING US THE TRUTH, FOR ONCE...
"BOOB TUBE," "IDIOT BOX" ETC.

Abb. 20: Robert Crumb: When the Goddamn Jews Take over America. (Weirdo 28). San Francisco: Last Gasp, 1993, 20, Panel 1.

Aber – es bleibt nicht bei dieser Verdoppelung, die ja die antisemitische Projektion verdichten würde. Im Bild sind zwei ›anglo-teutonische‹ Zuschauer_innen zu sehen, die hoffen, im Fernsehen ›ausnahmsweise‹ die Wahrheit zu erfahren. Aber die Wahrheit lautet, dass diese »Unordnung irgendwie wieder in Ordnung gebracht wird«, wie es die Marionette im Fernseher verspricht.

Wie absurd diese Situation ist, betont darüber hinaus ein Kasten mit einem auf den Fernseher zeigenden Pfeil, der diesen mit zwei pejorativen Worten bezeichnet, als wäre er sonst nicht zu erkennen: »›Boob Tube‹, ›Idiot Box‹ etc.«. Die Anführungszeichen zeigen das Zitat an, mit dem bewiesen wird, dass jede_r weiß, was aber die beiden Fernsehzuschauer_innen scheinbar nicht wissen: dass dem Fernsehen noch die leerste Floskel nicht geglaubt werden darf. In der antisemitischen Lektüre macht sich das Bild über die Menschen lustig, die von der flackernden Flimmerkiste so gebannt sind, dass sie die wahren Machtverhältnisse ›dahinter‹ nicht erkennen. Doch die Anführungszeichen um »›Idiot Box‹« und der Ort des Kommentars machen das ganze Panel zum ›Idioten-Kasten‹, der Bildschirm wiederholt sich im Panelrahmen. Eben dort, wo den Leser_innen unterschwellig ihr Einverständnis versichert wird, zieht in den Anführungszeichen die ironische Differenz ein, die dasselbe zu etwas anderem macht. Wer glaubt, über den Zeichen zu stehen, droht – in dieser Perspektive – immer auch in antisemitische Paranoia zu verfallen. Stattdessen muss diesem Wahn entsprechend mit der größtmöglichen Redundanz scheinbar dasselbe gesagt werden. Erst die

Differenz desselben ermöglicht die ironische Distanz, die zur Reflexion der Paranoia wird. Der Panelrahmen wird zum Anführungszeichen, indem die paranoide Wahnvorstellung zitiert und ironisiert wird – und in dieser Ironie, in der unsicher bleibt, wem zu trauen ist, eben den Wahn wiederholt und dessen Mechanismus bloßlegt, so bloß wie dies mit Anführungszeichen möglich ist. Ließe sich darin der Tabubruch bestimmen, den auch Crumb und Kominsky-Crumb ständig vornehmen? Diese Technik wird jedenfalls im geteilten Zeichnen, im gemeinsamen Zeichnen von Kominsky-Crumb und Crumb weiter verkompliziert, indem diese Methode auf die eigenen Biografien und die Konstruktion der eigenen Identität angewandt wird. Damit wird aber – in der unzuverlässigen Wiederholung – das *Nicht-Identische* betont, das gleichwohl *auf derselben, identischen Oberfläche* erscheint. Die Wiederholung der Paranoia, der Stereotypen, der Projektion auf die Identität scheint notwendig, das Erscheinen als Nazi, als Jude bzw. Jüdin, ist aber kaum stabil, ist notwendig unzuverlässig und wird durch die Mittel des Comics, den zerstreuten Zeichen in der spezifischen Konstellation der Panels auf der Seite reflektiert. Gerade dies kennzeichnet die autobiografische Figur im Comic wie die Grenze von allen identifizierenden Festschreibungen. Sie müssen ermüdend, *repetitious* sich wiederholen, weil eben die Stereotypen sich ermüdend wiederholen, die ihnen zugeschrieben werden, die sie leben und für sich selbst annehmen mögen, die aber niemals einheitlich sind und gerade darin identitäre Zuschreibungen zersetzen. Doch genau deshalb produzieren sie in ihrer Zeichenhaftigkeit *repetitious* etwas anderes, *yam*.

Bibliografie

Butler, Judith: Gender Trouble. New York/London: Routledge, 1990.

Butler, Judith: Bodies that Matter. On the discursive Limits of Sex. New York/London: Routledge 1993.

Clementi, F. K.: The JAP, the *Yenta* and the *mame* in Aline Kominsky Crumb's Graphic Imagination. In: Journal of Graphic Novels and Comics 4.2 (2013), S. 309–331.

Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts 2010.

Frahm, Ole: Die Zeichen sind aus den Fugen. Kleine Geschichte des Comics. In: Neue Rundschau 123.3 (2012), S. 8–26.

Frahm, Ole: Der Authentizitätsfetisch. Hergés Biographie eines Hundes. In: Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie. Hg. v. Dietrich Grünewald. Essen: Bachmann 2013. S. 63–74.

Hein, Michael: Der Affe im Spiegel. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 1991.

Jones, Jonathan: Self-Loathing Comics. Robert Crumb (1994). In: The Guardian. <https://www.theguardian.com/culture/2000/aug/19/art.robertcrumb>. 19.08.2000. Letzter Zugriff am 03.03.2020.

Kominsky[-Crumb], Aline: Goldie. A Neurotic Woman (Wimmen's Comix 1). San Francisco: Last Gasp, 1972, S. 3–7. Wiederabgedruckt in: The Complete Wimmen's Comix 1. Hg. v. Trina Robbins. Seattle: Fantagraphics 2016, S. 39–43.

Kominsky Crumb, Aline (A): Need More Love. A Graphic Memoir. London, New York: MQ Publications, 2007.

[Kominsky-]Crumb, Aline (A), Robert Crumb (A): Drawn Together. New York: Liveright, 2012.

Platthaus, Andreas: Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur. Berlin: Die Andere Bibliothek, 2016.

Precup, Mihaela: »That Medieval Eastern-European Shtetl Family of Yours«. Negotiating Jewishness in Aline Kominsky-Crumb's Need More Love (2007). In: Studies in Comics 6.2 (2015), S. 313–327.

Sina, Véronique: Constructing the Gendered Jewish Self – Geschlecht und Identität in den autobiografischen Comics von Aline Kominsky Crumb. In: Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic. Hg. v. Kalina Kupczynska und Jadwiga Kita-Huber. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 441–455.

Sina, Véronique: »The Good, the Bad, and the Ugly«. Obszönität und Tabubruch in den Comics von Aline Kominsky-Crumb. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 99–122. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/sina>. 17.07.2020.

Thompson, Kim (Hg.): E. C. Segar's Popeye. »I Yam What I Yam«. Seattle: Fantagraphics, 2006.

Thompson, Kim (Hg.): E. C. Segar's Popeye. »Well, Blow Me Down«. Seattle: Fantagraphics, 2007.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 178, Panels 8 und 9.

Abb. 2: E. C. Segar: Popeye, 6.11.1929, in: Thompson 2006, 70.

Abb. 3: E. C. Segar: Popeye, 14.11.1930, in: Thompson 2006, 124.

Abb. 4: E. C. Segar: Popeye, 26.08.1930, in: Thompson 2006, 112.

Abb. 5: Aline Kominsky[-Crumb]: Goldie. A Neurotic Woman, in: Wimmen's Comix, Nr. 1 (1972), wiederabgedruckt in: Robbins 2016, 40, Panel 1.

Abb. 6: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 253.

Abb. 7: Jack Davis: Bats in my Belfry, in: Tales From the Crypt, Nr. 24 (1951), 8, Panel 2.

Abb. 8: Jack Davis: Bats in my Belfry, in: Tales From the Crypt, Nr. 24 (1951), 8, Panel 4.

Abb. 9: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 60, Panel 6.

Abb. 10: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 140, Panel 3.

Abb. 11: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 61, Panels 1 und 2.

Abb. 12: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 140, Panel 5.

Abb. 13: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 131, Panel 6.

Abb. 14: E. C. Segar: Popeye, 17.04.1931, in: Thompson 2007, 30.

Abb. 15: E. C. Segar: Popeye, 14.04.1932, in: Thompson 2007, 82.

Abb. 16: E. C. Segar: Popeye, 11.04.1932, in: Thompson 2007, 82.

Abb. 17: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 35, Panels 3 und 4.

Abb. 18: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 128, Panels 2 und 3.

Abb. 19: [Kominsky-]Crumb/Crumb 2012, 129, Panels 1–4.

Abb. 20: Robert Crumb: When the Goddamn Jews Take over America. (Weirdo 28). San Francisco: Last Gasp, 1993, 20, Panel 1.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»Ärger mit den Frauen«

VerCrumbte Bekenntnisse an der Kreuzung der Diskurse

Kalina Kupczynska (Łódź)

›VerCrumbte‹ Bekenntnisse

> Ich weiss, ich bin »anomal«… Ich war immer auf Frauen mit ungewöhnlich grossen, kraftvoll aussehenden Ärschen und Beinen fixiert… Ich weiss nicht, warum… Hat was damit zu tun, dass ich schwach, nervös und ängstlich bin… Wir wollen es nicht zu Tode analysieren… Ist so schon peinlich genug… (Crumb 2013a, 57)[1] (Abb. 1)

Ein solches Setting ist typisch für Crumb-Bekenntnisse – schweißüberströmt erzählt die Crumb-Figur ihre sexuellen Vorlieben und imaginiert sich gleichzeitig in einem sexuellen Akt. Im Panel davor benennt ein kleiner Blocktext die Szene als »Fantasie mit eingeklemmten Mädchen«, was die Schweißperlen und die Großaufnahme des bebrillten Auges anders, also – gegen den Text – lesen lässt, schlicht und einfach als Manifestationen der von erotischen Fantasien hervorgerufenen Erregung. Blättert man im Comic *Mein Ärger mit den Frauen II. Teil* (1986) zurück, findet man ein bedächtiges Arrangement vor: Eine männliche Figur, kaum als Crumb erkennbar, sitzt Pfeife rauchend im Morgenrock auf einem Sofa und setzt,

ICH WEISS, ICH BIN "ANOMAL"... ICH WAR IMMER AUF FRAUEN MIT UNGEWÖHNLICH GROSSEN, KRAFTVOLL AUSSEHENDEN ÄRSCHEN UND BEINEN FIXIERT... ICH WEISS NICHT, WARUM... HAT WAS DAMIT ZU TUN, DASS ICH SCHWACH, NERVÖS UND ÄNGSTLICH BIN... WIR WOLLEN ES NICHT ZU TODE ANALYSIEREN... IST SO SCHON PEINLICH GENUG...

Abb. 1: Panel aus *Mein Ärger mit den Frauen II. Teil.*

den Blick in die Vergangenheit gerichtet, zum Bekenntnis an (Abb. 2). Der elegante, besonnene Herr mit der Pfeife schaltete sich bereits im Comic *Mein Ärger mit den Frauen* (1980) ein, als Unterbrechung eines anderen Bekenntnisses über die Freuden sexueller Abenteuer mit freigiebigen Mädchen. Der elegante Crumb-Avatar beschreibt dort ausführlich eine Fellatio, deren Finale im nächsten Panel zu sehen (und durch die Geräuschsignale auch zu hören) ist; die Sprechblase ist so platziert, dass ein Regal mit Büchern über R. Crumb gut sichtbar ist (mit Titeln wie »Ich entsinne mich der 60er – R. Crumb«, »R. Crumb über Musik«, »R. Crumb – Mensch & Mythos«, »R. Crumb und die Ethik«). Elf Panels später schaut der Neurotiker-Crumb – erkennbar an verzerrtem Mund, angespannten Blick – aus einem schwarzen Hintergrund heraus und erklärt betrübt und beflissen zugleich, wie schwer es für einen so hässlichen Mann ist, »jemand ins Bett zu kriegen« (Crumb 2013a, 51) (Abb. 3). Die Leser_innenschaft wird direkt als »ihr feministischen Mädels« angesprochen, was sich zuvor im Erzählertext ankündigt und den ›geilen‹ befreiten Crumb zu einer peinlichen verschwitzten Jammergestalt schrumpfen lässt.

DER ERSTE TEIL WAR NUR DIE SPITZE DES EISBERGS... DIESMAL WERDEN WIR RICHTIG IM MORAST WÜHLEN!
DIE ERSTE SCHWERE LEKTION ÜBER FRAUEN BEKAM ICH KURZ NACH DER PUBERTÄT ERTEILT... AN UNSERER SCHULE WAR EIN TYP NAMENS "SKUTCH"...

Abb. 2: Panel aus *Mein Ärger mit den Frauen II. Teil.*

ABER EINS WILL ICH EUCH FEMINISTISCHEN MÄDELS MAL SAGEN... MAN MUSS GANZ SCHÖN RANGEHEN IN DIESER WELT, WENN MAN JEMAND INS BETT KRIEGEN WILL... BESONDERS WENN MAN SO HÄSSLICH IST WIE ICH! MAN MUSS SCHON EIN IRRE BEDIENTER TYP SEIN, SONST KRIEGT MAN SIE NICHT INS BETT!
... UND, MAL EHRLICH, INS BETT WOLLEN WIR DOCH ALLE!

Abb. 3: Panel aus *Mein Ärger mit den Frauen. Teil I.*

Die Galerie der Crumb-Selbstporträts ist länger – Crumb hat ihre Vielfalt zuerst 1972 in *The Many Faces of Robert Crumb* ausgebreitet – und sie sind auch immer viel mehr als Selbstporträts, stets begleitet sie die bekenntnishafte Rhetorik, deren zwei Extreme Selbstbegeisterung und Selbstverachtung markieren. In *The Confessions of R. Crumb,* zuerst erschienen in *The*

WHO'RE YOU?
NEVERMIND WHO I AM! DON'T GET SMART, BUSTER!!
MOMMY, MOMMY! I WUV 'OO!!
THERE THERE, MY SWEET LITTLE BOBBY!
CEMENT MIXER PUTTI-PUTTI
CEMENT MIXER PUTTI-PUTTI
HEY YOU!!
HUH?
WHY, IF YOU WERE A GROWN MAN, I'D.. G'WAN, BEAT IT, PUNK, 'FORE I GIVE YOU WHAT I GAVE THOSE DIRTY LITTLE JAPS!!
OH, DARLING! YOU'RE HOME FROM THE WAR ALREADY! HEH HEH!!

Abb. 4: Panelfolge aus *The Confessions of R. Crumb.*

People's Comics 1972, sieht man Crumb zeichnend am Reißbrett, er dreht sich zur Leser_innenschaft mit einem »and ya know folks…« (Crumb 2013b, S. 114), um ein Liebesbekenntnis zur US-amerikanischen Heimat anzuleiten, trägt Mickey-Mouse-Ohren, geht dann direkt zu seiner ominösen Plattensammlung über, aber die eigentliche Attraktion wartet hinter der Tür »Welcome to the Crumb Land«. Man ahnt schon ihre symbolische Funktion – die Tür markiert einen Übergang zum intimen Labyrinth des Ich – aber der Twist liegt noch woanders, und initiiert ein verCrumbtes Bekenntnis: Ein Zigarre rauchendes, überhebliches Crumb-Gesicht tritt das andere Crumb-Gesicht mit einem lauten »Boffo« in den Hintern, was dieses in ein »endloses schwarzes Nichts« (endless black void; Crumb 2013b, 115) befördert. Das intime Labyrinth des Ich ist nichts anderes als ein regressiver Schub – er bringt das Crumb-Gesicht zwischen massiven Schenkeln seiner Mutter und in seine Geburtsstunde zurück. Ein neues Crumb-Selbst, ein bebrilltes Baby bzw. Kind mit der Mimik und obszönen Neigungen seines Schöpfers schwört der undank-

baren Welt eine Rache, die als Phantasma in späteren Bekenntnis-Comics wiederkehrt (Abb. 4). In *Dumm* von 1994 geht dasselbe verwirrte Robert Crumb-Kind an der Hand der Gattin Kominsky-Crumb durch den Wald, mit einem Lutscher im Mund, beruhigt durch ihre fürsorgliche Frage: »Soll ich dich tragen?« (Crumb 2013a, 32). 1989 zeichnet Crumb *The Story o' my life!* für *Hup*, wo sein leidverzerrtes Gesicht in einer Babymütze steckt; Baby-Crumb wird dort von einer muskulösen Nanny im Kinderwagen betreut, die im Lauf der kurzen Geschichte als Sex-Toy herhalten muss.

›VerCrumbte‹ Bekenntnisse folgen einem unsteten Rhythmus der Selbstanklage und Selbstbefriedigung, das und die Penetranz, mit der sie seit Jahrzehnten gezeichnet werden, unterscheidet sie von *confessional comics* solcher Zeichner_innen wie Art Spiegelman, Moebius, Lynda Barry, Alison Bechdel und anderen. Nur bei Crumb steht auch die Lust so prominent im Vordergrund. Crumbs Lust zeigt sich dem_der Leser_in nur in Gestalt muskulöser Frauen, er selbst hat nie Züge überbordender Männlichkeit. Diesen Kontrast hebt der Stil hervor – die Überzeichnung, die massive Kurven der potenten Frauen (und gelegentlich auch Männer) unübersehbar macht, findet ihr Pendant in der genauso massiven Schmächtigkeit der Ich-Figur (Charles Hatfield spricht von einem Schwanken zwischen »toothsome cuteness and parodic grotesqueness«; Hatfield 2005, 11). Hassfiguren sind breitschultrige, aggressive und ignorante Typen, für die Crumb eine Eigenbezeichnung erfindet – »Ruff Tuff Cream Puff«, nach diesem Muster zeichnet er in den autobiografischen Comics seine persönlichen Feinde. »Gockelhafte Selbstsicherheit« strahlten in seiner Schulzeit Typen wie Skutch aus, »der Übermaker Nr. 1«, mit »Entenarschfrisur« (Crumb 2013a, 55) und einer Bande williger Nachahmer. Crumb selbst hatte dagegen: »Schuppen, dicke Brille, runde Schultern, Hühnerbrust« etc., war dafür »o, so sensibel« (Crumb 2013a, 56).

Crumb schlüpft auch mal in klassische Comicfiguren wie Goofy – wenn er sein fehlendes *sex appeal* bei Frauen ins Gedächtnis ruft (*Ärger mit den Frauen II Teil*), lässt sich von einem kleinen Schweinchen (wohl inspiriert durch Porky Pig) begleiten, das bereits in *The Confessions of R. Crumb* eine stumme Rolle bekommt. Das Schweinchen taucht immer wieder auf, häufig im Blickkontakt mit dem_der Leser_in, skeptisch-lässige Kommentare liefernd, eigentlich ein Fremdkörper in einem Bekenntnis, aber kein Fremdkörper in einem Comic. Das Schweinchen ist eine wichtige Randerscheinung, weil es einen nüchternen Blick auf Crumbs Exzesse wirft und aus dem hyperbolisch aufgeblähten Rahmen fällt – es weiß von der ›VerCrumbheit‹ dessen, was in den Panels zu sehen ist, stellt also eine Maske von Crumb dar – zumal er ja in seinen Comics oft als »Schwein« beschimpft wird. Und, es ist als solche nicht allein – auch Figuren wie Mr. Natural und Fritz the Cat lassen sich wie Crumbs Masken bzw. *Alter Egos* sehen. Als Underground-Typen – sexuell freigiebig, leicht anarchistisch, zuweilen blasiert – bieten sie genügend Fläche für Projektionen und Identifikationen, vor allem da ihr Spielraum so unbeschränkt ist.

Interessanterweise muss Fritz the Cat ausgerechnet in dem Moment sterben, – Andrea Ostrich ersticht ihn mit einem Eispickel – wenn Robert Crumb seinen ersten Bekenntnis-Comic publiziert: Die letzte Folge der Fritz the Cat-Serie erscheint 1972, in derselben Nummer von *The People's Comics*, in der *The Confessions of R. Crumb* veröffentlicht werden. Das Beenden der Fritz the Cat-Serie erfolgte nach der Verfilmung von Ralph Bakshi, von der Crumb bekanntlich enttäuscht war (Rosenkranz 2008, 213; Davoren 1975, [197]).
Allerdings – rekonstruiert man die Entstehungsgeschichte der autobiografischen Comics von Crumb, so lassen sich einige frappierende Koinzidenzen ausmachen, die den Tod von Fritz the Cat mit der ›Geburt‹ des Robert Crumb zusammendenken lassen. Zuallererst: In den Comics aus den Jahren 1969–1971 vermerkt Crumb den wachsenden Einfluss des Women's Liberation Movement – in *Mr. Natural, Lenore Goldberg* – und tritt zuweilen selbst als »America's Best-Loved American Cartoonist« (Crumb 2013c, 6) in Erscheinung (in *Morbid Sense of Humor* 1970, *Despair*; *Hi-Lites of Detroit* 1969, *Motor City*). Im Oktober 1971 erscheint die feministische Bewegung in einigen Folgen von *Mr. Natural* als Bedrohung der männlichen Freiheit und potenzielle Zensurinstanz, in der Augustnummer von *Big Ass* 1971 richtet sich Crumb direkt an die Antagonistinnen im Comic *A Word to You Feminist Women*, die Ansprache endet mit einem kräftigen, fett unterstrichenen »Fuck you«, im letzten Panel lobt ihn seine Figur the Snoid (Crumb 2013b, 73). Nicht zuletzt wird der misogyne Fritz the Cat von einer misshandelten Ostrich-Frau erstochen, während einige Seiten früher der Avatar des Autors seine *Sucksessstory* erzählt, die mit einer triumphalen Begrüßung der Fans in einem riesigen Büro der »thriving R. Crumb Studios« (Crumb 2013b, 118) anfängt und in einer Kopulation endet: Fritz the Cat hat einen Rächer.

1972 vollzieht sich ein »(epistemologischer) Einschnitt« (Frahm 2019, S. 362) in der Comicgeschichte – in *Underground Comix* erscheinen die ersten autobiografischen Comics, darunter *The Confessions of R. Crumb*. Im Fall von Crumb handelt es sich um eine frappierende Verschränkung vom Spiel mit autobiografischem Bekenntnis und einer Abrechnung mit dem feministischen Diskurs. Es gehört zu den erstaunlichen Paradoxien der Comicgeschichte, dass der emanzipatorische Aufstand der US-amerikanischen Frauen bei Robert Crumb eine Emanzipation von einem gezeichneten Alter Ego, um nicht zu sagen: ein Comingout bewirkt hat. Diese Emanzipation ist ein Tabubruch – im letzten Panel von *The Confessions of R. Crumb* macht der Crumb-Avatar was bisher Comicfiguren, u. a. seinem Fritz the Cat, vorbehalten war – er nötigt eine Frau zum Sex. (Dass es sich dabei um eine chinesische Aktivistin handelt, hat andere interessante politische Konnotationen, zumal einige Crumb-Comics zwischen 1968 und 1972 – u. a. in *Fritz the Cat*, *Special Agent for the CIA* von 1968 – offensichtlich auf die Ängste der kapitalistischen Supermacht USA vor dem kommunistischen China anspielen). Die oben kurz skizzierte Beharrlichkeit Crumbs auf einer labilen und widersprüchlichen Selbstdarstellung, deren Kern stets das sensible Ego des Künstlers im Verhältnis zu Frauen bildet, lässt den feministischen Diskurs als einen wichtigen Trigger der Bekenntnisse erscheinen. Ich versuche im Folgenden, die Grundzüge dieser Konstellation aufzuzeigen.

Women's Liberation Movement in Crumbs Comics

Ein starker Akzent in den Anfängen der feministischen Bewegung in den USA war der Marsch auf Washington, im November 1967, als Protest zahlreicher Frauen gegen den Vietnamkrieg. In demselben Jahr fand ebenda der erste Kongress der National Organization for Women (NOW, gegr. 1966), mit der Formulierung eines feministischen »Bill of Rights«. Women's Liberation Movement (WLM) formierte sich aus der linken Studierendenbewegung heraus und verbreitete sich ab 1967 in den größeren Städten wie New York, Chicago, Los Angeles, als eine feministische Bewegung mit ausgeprägtem Bewusstsein für Klassen- und Rassenunterschiede. 1968 organisierte die Bewegung u. a. einen Protest gegen den Miss America-Schönheitswettbewerb in Atlantic City, dazu wurde ein »Ten Points-Manifest« verfasst, darunter fanden sich folgende Kritikpunkte: »The Degrading Mindless-Boob-Girlie-Syndrom«, »Racism with Roses«, »Miss America als Military Death Mascot« (Morgan 1970, 586–587). WLM fand auch schnell Anhängerinnen in der Underground-Bewegung, u. a. bei Trina Robbins, Willy Mendes, Lisa Lyons, Carole Kalish, Meredith Kurtzman. Der Verleger von Last Gasp zeigte sich interessiert an feministischen Comics, so entstand 1970 *It Aint Me Babe* – eine kleine Comic-Anthologie mit der Parole »Women's Liberation« auf dem Cover.

Bekannt ist die langjährige Auseinandersetzung zwischen Crumb und Trina Robbins, die aus den feministischen Positionen von Robbins resultierte.[2] Die Zeichnerin erinnert sich in ihrer Autobiografie von 2017 an die Veränderung in Crumbs Arbeiten um 1968:

> Crumbs very sweet retro comics took a darker look and he started drawing women being humiliated and raped, men having sex with little girls. The guys (and some of their girlfriends) continued to think Crumb was hilarious, but, suddenly, I didn't get it. Rape and humiliation – and later, torturing and murdering women – didn't seem funny to me. The guys told me I had no sense of humor.[3] (Robbins 2017, 110–111)

1990 schrieb Crumb im Vorwort zu *The Complete Crumb Comics Vol. 6* über Robbins' Hass auf ihn: »[…] the same Trina that hates my guts and thinks I'm one of the lowest male pigs who ever picked up a pen.« (Crumb 2013c, vii). Ein Jahr später verhöhnte er sie im Interview für *The Comics Journal* als eine Zensurinstanz – »We all have a little Trina in our brains«. Der Hohn richtete sich gegen die Kritik an Crumb, die Trina Robbins im Comicmagazin *Blab* #3 1988 artikuliert hatte – Robbins sprach als erste offen darüber, dass er als anerkannter Underground-Künstler Frauenfeindlichkeit salonfähig machte:

> I guess the worst of it to me is that Crumb became such a culture hero that his comix told everyone else that it was OK to draw this heavily misogynistic stuff. The phenomenon of the underground comix of the '70s, so full of hatred towards women; rape, degradation, murder and torture, I really believe can be attributed to Crumb having made this kind of work stylish. (Groth 1991)

AND NOW,
A WORD TO YOU FEMINIST WOMEN
LEMME AT 'EM!
From that of Male-Chauvinist Pig, R. CRUMB Himself!!
HI GIRLS! R. CRUMB HERE! I'D LIKE TO TALK FOR A FEW MINUTES TO ALL YOU CHICKS... ER, I MEAN WOMEN (chick sick) IN THE WOMEN'S LIB MOVEMENT!
I THINK IT'S TIME I ADDRESSED YOU DIRECTLY, BECAUSE THERE'S A FEW THINGS I'D LIKE TO GET OFF MY CHEST!!
FIRST, LET ME JUST SAY RIGHT NOW THAT I'M ALL FOR WOMEN'S LIB, BELIEVE IT OR NOT! HEH HEH... AND I WOULD LIKE TO BE YOUR FRIEND... R. CRUMB IS FRIEND OF ALL PEOPLE!
BUT, TH' THING IS, I'VE BEEN RECIEVING A HECK OF A LOT OF NEGATIVE FEEDBACK FROM SOME OF YOU WOMEN ABOUT MY COMICBOOK FEATURES, AND THIS IS A SOURCE OF ANXIETY TO ME... IT REALLY IS!!
NOW PLEASE UNDERSTAND ME!! I DON'T DENY THAT MY CARTOONS CONTAIN A GREAT DEAL OF HOSTILE AND OFTTIMES BRUTAL ACTS AGAINST WOMEN! I'M WELL AWARE OF THIS DARK SIDE OF MY EGO!
CALL ME A "SEXUAL CRIMINAL" IF YOU LIKE.. A "PIMP" A "SEXIST PERVERT" IF IT PLEASE YOU... CALL ME ANYTHING YOU WANT! YOU'RE PROBABLY RIGHT!!
BUT DON'T GET ME WRONG, LADIES! I'M NOT ADVOCATING THAT MEN SHOULD DO THESE BAD THINGS TO WOMEN! I'M NOT PORTRAYING THIS ANTAGONISM AS SOMETHING TO BE ADMIRED! SOMETHING HEROIC!!
FAR FROM IT!
I THINK IT'S AN OVERSIMPLIFICATION TO SAY THAT A PICTURE OR DRAWING IS PROMOTING SOMETHING JUST BECAUSE IT PORTRAYS IT! LIKE A FEMALE BEING BEATEN UP, LET'S SAY...
AND, BY THE SAME TOKEN, TO INSIST THAT AN ARTIST STIFLE HIS (OR HER) OWN INSTINCTS AND DRAW ONLY THAT WHICH IS PRESCRIBED BY SOME MOVEMENT OR CAUSE... WHY, THAT'S PURE TOTALITARIANISM! DICTATORSHIP! AND SHEER STUPIDITY TO BOOT!!
I MEAN, LOOK... LET'S GET IT STRAIGHT! I'M NOT A PROPAGANDIST FOR ANYBODY'S GOD-DAMN MOVEMENT AND I NEVER INTEND TO BE! I'M NOT A POLITICIAN! I'M AN ARTIST!
I'M NOT TRYING TO DEFEND MYSELF AS A PERSON... GOD KNOWS I'M AS FUCKED UP AS THE NEXT GUY... ALL I'M DEFENDING IS FREEDOM OF EXPRESSION... WOULD YOU DEPRIVE ME OF THIS GOD-GIVEN RIGHT?
IF I WAS TO TRY TO GEAR MY COMICS TO YOUR CAUSE OR ANYBODY'S CAUSE, I WOULD NO LONGER BE TRUE TO MYSELF... I WOULD BECOME A LIAR! IS THAT WHAT YOU WANT?
WOULD YOU LIKE ME TO STOP VENTING MY RAGE ON PAPER? IS THAT WHAT YOU'D LIKE ME TO DO, ALL YOU SELF-RIGHTEOUS, INDIGNANT FEMALES? ALL YOU POOR PERSECUTED DOWN-TRODDEN BOOSHWAH CUNTS? WOULD YOU RATHER I WENT OUT AND RAPED TWELVE-YEAR-OLD GIRLS? WOULD THAT BE AN IMPROVEMENT?
WELL, LISTEN, YOU DUMB-ASSED BROADS, I'M GONNA DRAW WHAT I FUCKING-WELL PLEASE TO DRAW, AND IF YOU DON'T LIKE IT FUCK YOU!!
CHAUV IT UP YER ASS, GIRLS!
THAT'S TELLIN' 'EM BOB! TEE HEE
RIGHT ON!

Abb. 5: Seite aus *A Word to You Feminist Women.*

Crumb wies den Vorwurf als Überschätzung seines Einflusses auf die Underground-Bewegung zurück:

> Well, I'm flattered, but I think it's probably somewhat of an exaggeration, that it's entirely attributable to me. I don't think I have that much power. Then again, I can turn around and blame it all on [S. Clay] Wilson, that I was encouraged to do it by seeing his work. (Groth 1991)

Der Konflikt mit Trina Robbins ist insofern bemerkenswert, als er die Dynamik der Polemik um Geschlechterrepräsentation innerhalb des Undergrounds verfolgen lässt – der misogyne Ton und die Frauenverachtung in den Comics von Crumb sowie von solchen Underground-Comiczeichnern wie S. Clay Wilson und Spain Rodriguez funktionierten gewissermaßen als Initialzündung für US-amerikanische feministische Comics (vgl. dazu Chute 2010, 20). Roger Sabin erklärt diese Dynamik vor dem Hintergrund der gesamten Gegenkultur der späten 1960er, indem er darauf hinweist, dass die pazifistische und umweltfreundliche Hippie-Bewegung insgesamt wenig Interesse für »sexual politics« zeigte (Sabin 1993, 224). Patrick Rosenkranz berichtet über die Ausgrenzung der Comiczeichnerinnen aus den Comicpublikationen durch ihre männlichen Kollegen. Mark Estren sieht in der notorischen Verbindung von Gewalt und Sex den Grund für die geringe Zahl der Zeichnerinnen in der Underground-Bewegung (Rosenkranz 2008, 150–151; Estren 2012, 126–127). Robbins' Positionierung erscheint in diesem Kontext fast exemplarisch – eine antagonistische Haltung gegenüber dem Underground und das Schaffen von eigenen Frauen-Netzwerken markierten auch ihre Laufbahn als Comiczeichnerin.

In seiner Polemik mit feministischen Standpunkten war Crumbs stärkstes Argument sein Plädoyer für Meinungsfreiheit (vgl. auch Kirtley 2018, 269): Statt künstlerische Arbeit als misogyn oder rassistisch abzuwerten solle man sie danach beurteilen, ob sie gut oder schlecht, vor allem aber ob sie »ehrlich« sei. Im Comic *A Word to You Feminist Women*, mit einer klaren Adressierung: »All you chicks, er, I mean Women in the

I AM YOU... ANYTHING YOU SEE IN ME IS YOU... WHEN YOU CAN ADMIT THAT, YOU WILL BE FREE... I AM JUST A MIRROR...
...WHICH PROVES ONCE AGAIN THAT WOMEN ARE NO GODDAMN GOOD!

Abb. 6: Panel aus *Jumpin' Jack Flash!*.

women's lib movement« (Abb. 5), bedient sich Crumb der Taktik der Überrumpelung durch widersprüchliche Statements: Negatives Feedback von Seiten der Frauen mache ihm Angst, er sei sich der dunklen Seite seines Egos bewusst, er bekenne sich zu seiner Schuld: »Call me a sexual criminal, if you like… A ›Pimp‹, a ›sexist pervert‹, if it please you. Call me anything you want! You're probably right!« (Crumb 2013b, 73). Zugleich sagt er: Man solle das Darstellen einer Sache nicht mit deren Förderung gleichstellen, und vor allem – bestimmte Gruppierungen sollten nicht darüber entscheiden, was ein Künstler darstellt, demzufolge verteidige er nicht sich selbst, sondern nur die Meinungsfreiheit. Gesagt, getan: Crumb setzt sein Recht auf freie Äußerung performativ ein, so dass der Comic in einer wüsten Beschimpfung endet:

> Would you like me to stop venting my rage on paper? Is that what you'd like me to do, you self-righteous, indignant females? All you poor persecuted, down trodden booshwaw cunts? Well, listen, you dumb-assed broads, I'm gonna draw what I fucking-well please to draw, and if you don't like it fuck you! (Crumb 2013b, 73)

1971 – vor und nach dem Erscheinen von *A Word to You Feminist Women* – finden sich in mehreren Crumb-Comics andere widersprüchliche Methoden des Umgangs mit feministischer Kritik. In *Jumpin' Jack Flash!* nutzt ein selbsternannter Hippie-Guru die Naivität junger Anhängerinnen, um sie (sexuell) zu instrumentalisieren – sie sollen seinen Kot essen, ihm als Sitzgelegenheit dienen, und schließlich, um seine Lust zu potenzieren, einander umbringen, und so die vollkommene Selbsterfüllung erlangen. Die Pointe »…which proves once again that women are no goddamn good!« (Crumb 2013b, 41) begleitet das Panel, in dem der Guru Jack auf einem Berg von nackten Frauen mit einer Anhängerin kopuliert – beide schauen dabei den_die Leser_in an (Abb. 6.). Eine offene Provokation ist auch die Pointe in *Mr. Natural in »The Girlfriend«* – Flakeys Girlfriend Ruth Schwartz, ein naives, devotes Wesen, verfällt dem Charme von Mr. Natural, und wird auf dessen Anraten ein ebenso williges Objekt der Gelüste von Flakey. Der Blocktext-Kommentar im letzten Panel fordert die Leser_innen zu einer Stellungnahme heraus: »Women, take note! Has poor Ruth Schwartz been used as a pawn in this sick mind game?« (Crumb 2013b, 87) (Abb. 7). In einer weiteren Folge von *Mr. Natural* vom Oktober 1971 liegt die Provokation in der suggerierten Zensur: Zwei Hippies auf der Suche nach Mr. Natural treffen Asper Oggus, wenn einer sie »dingy chick« nennt, bremst ihn der andere: »ah, ah, ah… tut tut… Male chauvinism! Th' sisterhood will get you!!« (Crumb 2013b, 89). *ProJunior* von *Bijou* #6, 1971 zeigt ProJunior als Schuhverkäufer, der Comic endet mit einer Szene, in der seine Freundin mit Schuhen sexuell traktiert wird, das unverständliche Stammeln in ihrer Sprechblase wird übersetzt als: »women's lib will get you for this, you bastard!« (Crumb 2013b, 109). Die ProJunior-Figur, ein klassischer Bad Boy erfunden von Don Dohler 1958, erlebte ihr Comeback Anfang der 1970 – für

LATER
HELLO, MR. NATURAL? THANKS! YOU'RE A REAL PAL!!
WOMEN, TAKE NOTE! HAS POOR RUTH SCHWARTZ BEEN USED AS A PAWN IN THIS SICK MIND GAME?
UNH AUGH GRUNT PANT
The End

Abb. 7: Panel aus *Mr. Natural in »The Girlfriend«*.

Don Dohler's ProJunior, eine 36-seitige Ausgabe bei Kitchen Sink (1971), zeichnete u. a. auch Trina Robbins, als einzige Frau, ihre Story, in der eine Feministin Pro-Junior über das sexistische Verhalten der Männer aufklärt.

In vielen Mr. Natural-Comics lassen sich hörige Frauen-Fans von dem kleinen bärtigen Guru demütigen – *Mr. Natural on Vacation* von 1969 beginnt mit einer neuen Methode der ›Selbsterfüllung‹: Freiwillige (ausschließlich Frauen) stehen Schlange, um von Mr. Natural heftig in den Hintern getreten zu werden. Die eifrigsten und damit auch die naivsten Anhängerinnen des ›Meisters‹ sind Frauen: nur sie sind bereit, alles mit sich machen zu lassen – auf dieses Schema baut auch Fritz the Cat. In den späteren autobiografischen Comics kehrt das Muster immer wieder zurück, allerdings oft mit einem direkten Kommentar – wenn in *Mein Ärger mit den Frauen II* von 1987 eine Frau von der Crumb-Figur gewürgt wird, heißt es: »Ich mach's nur mit Frauen, denen es Spass macht. Und jetzt kommt die Überraschung: Vielen macht es Spass, keine Sorge!« (Crumb 2013a, 61).

Besonders raffiniert ist der Umgang mit dem Women's Liberation Movement in *Lenore Goldberg and her Girl Commandos* von 1970. Es scheint, als hätte Crumb mit den Feministinnen die Reihen geschlossen – gegen das politische Establishment, »das System«, das in seinen Comics als Problem auftaucht (etwa in *It's Really Too Bad* von 1970, oder in *The Truth* von 1971, einem einseitigen Comic über Crumbs Verfolgungswahn). Eine militante Einheit von WLM behauptet sich in *Lenore Goldberg* erfolgreich gegen die Pläne der CIA, die Letztere wird als eine eingeschworene Gruppe von alten WASP-Männern dargestellt. Die Feministinnen sprengen einen Schönheitswettbewerb, der sich als eine Falle erweist, die Leaderin Goldberg flüchtet und findet Zuflucht in den kanadischen Wäldern. Was in den US-amerikanischen Medien seit den Anfängen der feministischen Bewegungen beobachtet werden konnte – nämlich eine negative Darstellung der Feministinnen (Goldberg Moses 2012, 770) – dreht Crumb um, indem er Lenore Goldberg und ihr »Kommando« zuerst als eine etwas chaotische aber durchaus sympathische Truppe, dann als fröhliche Kommunardinnen zeichnet. Bloß – Crumbs Feministinnen entsprechen den Schönheits-

standards ihres Autors, wetteifern untereinander, welche eine größere Oberweite hat, auf der Flucht vor der Polizei wie auch später im kanadischen Refugium ist die Leaderin Lenore nackt (Abb. 8). Crumb deutet die feministische Befreiung auf seine Art, klarerweise gegen die Postulate der WLM. In *Lenore Goldberg* werden *en passant* auch andere Elemente der US-amerikanischen Realität erwähnt – Lenore kann der Polizei dank eines Afro-Amerikanischen LKW-Fahrers entkommen, der auf ihren Dank antwortet: »Dat's ok. Ah knows how it is. Good luck, sistah!« (Crumb 2013a, 130) Die CIA nennt Lenore Goldberg und ihr Kommando »a buncha yids«, Goldbergs Eltern sind der CIA aus den 30ern als »active commies« bekannt. Der Platz, den *people of colour* und jüdische Mitbürger_innen in Crumbs Comics einnehmen, ist beträchtlich und müsste daher separat und ausführlich behandelt werden.

Abb. 8: Seite aus *Lenore Goldberg and Her Girl Commandos.*

Kollision von Diskursen

Es ist nicht präzise genug, zu sagen, der feministische Diskurs spielt eine zentrale Rolle in Crumbs Bekenntnis-Comics – genauer gesagt müsste eher von einer Kollision der Diskursformationen gesprochen werden. Zum einen haben wir es in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in den USA mit einer Verschärfung der Maßnahmen gegen obszöne und pornografische Inhalte zu tun, zum anderen mit dem Höhepunkt der Rezeption der Schriften linker Intellektueller wie Herbert Marcuse und der Beatniks wie Burroughs und Kerouac. 1967 hat der US-amerikanische Kongress eine Kommission zur Untersuchung von Obszönität und Pornografie (Commission on Pornography and Obscenity) gegründet, deren Bericht drei Jahre später Präsident Nixon vorgelegt wurde. Der Befund lautete, es gäbe keine empirischen Befunde für die These, dass pornografische bzw. obszöne Inhalte bei minderjährigen wie erwachsenen Rezipierenden zu Gewalttätigkeit bzw. zur Nachahmung der obszönen Verhaltensweisen führen würden; außerdem ließe sich schwer definieren, welche Inhalte unter das Prädikat ›obszön‹ fallen sollten und welche nicht. Was sich nicht klar definieren ließe, könne man auch nicht verbieten, war in Kürze die Botschaft der Kommission. So ist kaum verwunderlich, dass der republikanisch dominierte Senat und Präsident Nixon den Bericht abgelehnt haben (Kendrick 1997, 213f). 1976 gründete eine Gruppe radikaler New Yorker Feministinnen Women Against Pornography, eine Organisation, die anfangs mit Protestmärschen und öffentlichen Demonstrationen, später auch mit juristischen Mitteln gegen Pornografie vorging.

Die Versuche, gegen Pornografie juristisch vorzugehen, scheiterten: Als 1983 die feministische Aktivistin Andrea Dworkin und Juraprofessorin Catharine A. MacKinnon den Entwurf einer antipornografischen Verordnung vorgelegt hatten, wurde dieser von mehreren Gerichten für verfassungswidrig erklärt. Die Antipornografie-Debatte hatte ihre juristische Fortsetzung in den Untersuchungen der Attorney General' Commission on Pornography in Miami 1985, wo konservative und fundamentalistische Rechtsanwaltschaft mit feministischen Argumenten gegen Pornografie vorging. Die Anhörungen während des Gerichtsverfahrens zeigten eine paradoxe Struktur, in der die Manipulation der feministischen Sicht auf die Pornografie die patriarchale Matrix der Debatte zeigte. Ähnliches berichtet Aline Kominsky-Crumb im Kontext der Veröffentlichung von *Love That Bunch*: »Christian printers refuse to print my work because it's too pornographic and some feminists are on their side.« (Kominsky-Crumb zit. nach Chute 2010, 56)
Mark Estren nennt in seiner *History of Underground Comics* zahlreiche Fälle der Kriminalisierung der Underground Comix:

> Moe's Bookstore in Berkeley was busted for selling *Snatch Comics* and *Zap Comix*. The Phoenix Gallery (also in Berkeley) […] was busted for displaying obscene material. In Encino, California, an employee of the Third Eye bookstore was arrested for selling *Zap Comix* No 2. (Estren 2012, 230)

Das New Yorker Gerichtsverfahren gegen *Zap* #4 (bekannt als »the Zap-trial«) 1973, bei dem der Manager des East Side Book Store und der Co-Manager vom New Yorker Bookshop wegen Verbreitung von Obszönität angeklagt wurden, endete mit dem Sieg der Anklage – *Zap* #4 wurde als »legally obscene«, »ugly, cheap and degrading« (Estren 2012, 232) verurteilt. Die Grundlage für die Verurteilung war das Obszönitätsgesetz des New York State, dessen kontroverser Teil besagte, dass derjenige, der obszönes Material promoten würde, sich der Obszönität bewusst sein müsse – die Verteidigung sollte dementsprechend beweisen, dass die Manager nicht wussten, dass die Comics von Crumb, Spain Rodriguez, Robert Williams und S. Clay Wilson als solche betrachtet werden sollten (Estren 2012, 231–239). Als Dorn im Auge der Anklage galt vor allem der Comic von Crumb *Joe Blow*, in dem eine Vorzeigefamilie aus dem amerikanischen Mittelstand die Freuden des Inzests entdeckt.

Fast 20 Jahre später hat Gary Groth, Chefredakteur der Zeitschrift *The Comics Journal* und Mitbegründer des Fantagraphics-Verlags Crumbs Comic *Fritz The Cat* vor einem kanadischen Gericht verteidigt, auch hier wurde der Besitzer der Comicbuchhandlung wegen Verbreitung von Obszönität angeklagt (Groth 1991). Crumb behauptet, er selbst sei nie wegen seiner Comics vorgeladen worden (Groth 1991). Die offensichtlich ironische bzw. parodistische Note in den besagten Crumb-Comics galten in beiden Fällen vor dem Gericht nicht als mildernder Umstand, auch die geringe soziale Schädlichkeit des Mediums beeinflussten das Urteil nicht.

Interessant ist in diesem Zusammenhang allerdings, wie Crumb den feministischen und antipornografischen Diskurs instrumentalisiert: *Visuell* setzt er Obszönität mit Wissen um ihr anarchisches Potenzial ein, *verbal* dagegen hält er sich an das Beichtritual mit dazugehörigen Demutposen. Crumb nutzt die Tradition des Obszönen in der Karikatur: Als seinen Meister nennt er u. a. den Briten James Gillray, dessen zynische Entblößungen der aristokratischen Doppelmoral im späten 18. Jahrhundert sich in den Emanzipationsdiskurs des Bürgertums einschrieben (Heinisch 2002, 28–29), und der auch die Pornografie zu neuen Blüten beförderte. Inspiriert durch Gillray zeichnete Crumb einige Szenen aus James Boswells *London Journal 1762–1763*, in denen der Autor Boswell seine sexuellen Abenteuer erzählt.[4]

Crumbs Umgang mit Obszönität lässt sich kulturgeschichtlich gewissermaßen als eine Wiederholung des Emanzipationsgestus des ausgehenden 18. Jahrhunderts betrachten – allerdings mit denselben geschlechtsspezifischen Tücken. Stellt sich »im klassisch-aufklärerischen Diskurs Pornographie als Teil der Befreiung des bürgerlichen Individuums« (Vinken 1997, 7) dar, so scheint sie im Schaffen Crumbs seit dem Ende der 1960er Jahre das Versprechen einer freien Triebhaftigkeit zu erfüllen. Die linke Studierendenbewegung – die zum Teil ja im Underground verortet war –, schöpfte ihren revolutionären Impetus u. a. aus Marcuses Thesen von der Unterdrückung des

Freudschen Lustprinzips in der Leistungsgesellschaft. In Marcuses Entwurf kommt der Kunst eine entsprechend emanzipatorische Rolle zu: »Unter dem Regiment des Leistungsprinzips setzt die Kunst der institutionalisierten Unterdrückung das ›Bild des Menschen als eines freien Subjekts‹ entgegen.« (Marcuse 1957, 143) Dass die Lustfeindschaft »in der Vernünftigkeit des Leistungsprinzips« liegt, lasse sich »in der Verbindung zwischen Vernunft und Unterdrückung« erkennen: »Was immer der Sphäre der Sinnlichkeit, der Lust, des Antriebs angehört, hat den Nebensinn einer Gegnerschaft zur Vernunft, ist etwas, das unterworfen, eingedämmt werden muß.« (Marcuse 1957, 146) Passenderweise nennt Marcuse als Beispiel für »Schund- und Schmutzgesetze unserer Tage« die Verordnung gegen die Verbreitung von »Comik Books«, »welche Nacktheit, Geschlechtlichkeit oder Lust in einer Weise darstellen, die aller Voraussicht nach dazu angetan ist, wollüstige oder unzüchtige Wünsche zu erregen« (Marcuse 1957, 147). Die Aufwertung der Phantasie als einer erkennenden Kraft, die Marcuse von Freud übernimmt, bekommt im Befreiungsjargon des Underground das Potenzial einer Legitimierung der Freiheit des Individuums.

Allerdings hatte dieser Emanzipationsdiskurs eine Tücke – auch er war »nicht geschlechtsneutral, sondern […] unhintergehbar geschlechtlich« (Vinken 1997, 8) – was übrigens die *verbale* Ebene von Crumbs Comics demonstriert, indem sie den Missetäter oft in Reueposen zeigt. Die feministischen Stimmen in der Antipornografie-Debatte der 1980er Jahre betonten die geschlechtliche (im Klartext: männliche) Ausrichtung der Pornografie, indem sie diese als »zweidimensionalen Sex, der nach dem behavioristischen Reiz-Reaktionsschema funktioniert« definierten. In kritischen Revisionen der Schrift der Juristin Catharine MacKinnon *Only Words* (1996) wiederholt sich ein Einwand, den Barbara Vinken pointiert:

> MacKinnon konstruiert das männliche Begehren nach dem Modell des Pawlowschen Hundes: wie der Hund, so kann der Mann nicht anders; sein Begehren ist konditioniert. Kommt ihm die Natur, dann wächst ihm der Schwanz über den Kopf. (Vinken 1997, 11)[5]

MacKinnon plädierte in *Only Words* dafür, Pornografie nicht als die in der US-amerikanischen Verfassung garantierte Redefreiheit klassifizieren zu lassen, sondern sie stattdessen als Handlung aufzufassen. »Pornografie, so MacKinnon, kann nicht Rede sein, weil sie direkte Kommunikation mit dem Penis und nicht mit dem Verstand ist.« (Cornell 1997, 71). Der radikalfeministische Diskurs MacKinnons nimmt hier als Zielscheibe genau die Position, die Crumb nutzt, um den Vorwurf der Schädlichkeit seiner Comics abzuwehren. Im Comic *Man kann sie nicht alle haben* (*You Can't Have Them All!*) von 1992 fasst er die »Ausweglosigkeit« seiner Lage im letzten Panel zusammen: »Aber nichts zu machen… Das Verhaltensmuster ist automatisch… ***Pawlowsk***… Ich ***gucke***, ich sehe, ich ***giere***… Hat keinen Zweck, an Aufhören zu denken…« (Crumb 2013a, 75) (Abb. 9)

Die quasiresignierte Haltung des ›inneren Pawlowschen Hundes‹ scheint Crumb zusätzlich zu legitimieren, indem er im eben erwähnten Comic das *enfant terrible* der Beat-Generation, William Burroughs, zitiert. Burroughs Roman *Naked Lunch* erschien 1959 und wurde anfangs in mehreren US-Bundesstaaten wegen Obszönität verboten. Burroughs war, wie auch die anderen Beat-Dichter, Vertreter der *confessional poetry* – Zitate aus seinen Texten verorten Crumb in derselben kulturhistorischen Tradition, auch wenn er zu einer späteren Generation gehörte. Beide – die Beat-Autoren und Crumb – reagierten in ihren Bekenntnissen auf die aktuelle politische Lage, »their work should be seen in at least implicitly political terms, regardless of how much they seem to be merely looking inward.« (Shannon 2012, 628)

ABER NICHTS ZU MACHEN... DAS VERHALTENSMUSTER IST AUTOMATISCH... PAWLOWSK... ICH GUCKE, ICH SEHE, ICH GIERE... HAT KEINEN ZWECK, AN AUFHÖREN ZU DENKEN... "WÜRD JA WOLLEN, WENN ICH KÖNNT'." (ALTES LIED)
OH
OH
OH
OH
OH

Abb. 9: Panel aus *Man kann sie nicht alle haben.*

Die verCrumbten Bekenntnisse sind, auch und gerade durch ihre politische Verankerung, eine radikale Absage an Selbst-Dokumente, deren Clou und Zentrum nachvollziehbare geschlossene Narrative bilden. Die widersprüchlichen Statements der Crumb-Gesichter, die auf den Mord an Fritz the Cat folgten, sind als Effekt der Transformationen des feministischen Diskurses zu lesen, und sie demonstrieren zugleich die Komplexität der Kollisionen, in die diese Diskurse seit dem Ende der 1960er gerieten: Auf der einen Seite die (sexuelle) Befreiung des Einzelnen (Leistungsprinzip als Lustfeindschaft und Instrument der Unterdrückung), Grenzüberschreitungen der *confessional poetry* der Beatniks und *confessional auto-biographical comix* des Underground als anarchisches Potenzial des Obszönen; auf der anderen Seite die emanzipatorischen Postulate der Frauenbewegungen, inklusive der weiblichen Autorschaft in den Underground Comix, und durch radikalfeministische Positionen unterstützte Obszönität- und Pornografie-Debatte. Hinzu kommen die Auseinandersetzungen innerhalb der Underground Comix und des ›Coming out‹ von Aline Kominsky-Crumb, die ihre Bekenntnisse nicht weniger hyperbolisch als Crumb zeichnete, damit Obszönität als alternativen feministischen Standard forcierte (Chute 2010, 37)[6] und eine weitere Kollision innerhalb der feministischen Diskurse lieferte.

Bibliografie

Chute, Hillary L.: Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics. New York: Columbia University Press 2010.

Cornell, Drucilla: Die Versuchung der Pornographie. Übers. v. Vincent Vogelvelt. Berlin: Berlin Verlag 1997.

Crumb, Robert: Mein Ärger mit den Frauen. Teil I/Teil II. In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013a, S.43–52/S. 55–66.

Crumb, Robert: Dumm. In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013b, S. 23–32.

Crumb, Robert: Man kann sie nicht alle haben. In: Mein Ärger mit den Frauen. (urspr. in »Hup« 4, 1992). In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013c, S. 75.

Crumb, Robert: The Confessions of R. Crumb. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013d, 114–117.

Crumb, Robert: The R. Crumb ucke$$Story. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013e, S. 118–121.

Crumb, Robert: A Word to You Feminist Women. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013f, S. 73.

Crumb, Robert: Hi-Lites of Detroit, Motor City April 1969. In: The Complete Crumb. Vol. 6. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd /Robert Fiore. Seattle: Fantagraphics Books 2013g, S. 6.

Crumb, Robert: Lenore Goldberg and Her Girl Commandos. In: The Complete Crumb. Vol. 6. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd /Robert Fiore. Seattle: Fantagraphics Books 2013h, S. 119–133.

Davoren, Al: Interview mit Robert Crumb. In: Die 17 Gesichter des Robert Crumb. Versammelt v. Lutz Reinecke, übers. v. Harry Rowohlt 1975, S. 184–208.

Estren, Mark James: A History of Underground Comics. Oakland, California: Roning Publishing 2012 [1974].

Frahm, Ole: Parodien des Selbst. Zur Zäsur der Comicgeschichte 1972. In: Kalina Kupczynska, Jadwiga Kita-Huber (Hg.): Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 361–372.

Goldberg Moses, Claire: »What's in a Name?« On Writing the History of Feminism. In: Feminist Studies 38.3 (2012), S. 757–779.

Groth, Gary: Interview mit Robert Crumb. In: The Comics Journal #143, 1991. <http://www.tcj.com/zap-an-interview-with-robert-crumb/>. Letzter Zugriff am 05.02.2020.

Hatfield, Charles: Alternative Comics. An Emerging Literature. Jackson: University Press of Mississippi 2005.

Heinisch, Severin: Robert Crumbs Ahnen. Anmerkungen zu Bosch, Brueghel, Hogarth und Gillray. In: Ders. (Hg.): Die vielen Gesichter des Robert Crumb. St. Pölten: Niederösterr. Pressehaus 2002, S. 23–29.

Kendrick, Walter: The Secret Museum. Pornography in modern Culture. Berkeley/LA/London: Univ. of California Press 1997.

Kirtley, Susan: »A Word to You Feminist Women«: The Parallel Legacies of Feminism and Underground Comics. In: Jan Baetens / Hugo Frey / Stephen E. Tabachnick (Hg.): The Cambridge History of the Graphic Novel. Cambridge: Cambridge University Press 2018, 269–285.

Marcuse, Herbert: Eros und Kultur. Übers. v. Marianne von Eckardt-Jaffe. Stuttgart: Klett 1957.

Morgan, Robin (Hg.): Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement. New York: Vintage Books 1970.

Robbins, Trina: Last Girl Standing. Fantagraphics Books: Seattle: Fantagraphics Books 2017.

Rosenkranz, Patrick: Rebel Visions. The Underground Comix Revolution 1963–1975. Seattle / Washington: Fantagraphics Books 2008.

Sabin, Roger: Adult Comics. An Introduction. London / New York: Routledge 1993.

Shannon, Edward: Shameful, impure Art: Robert Crumb's Autobiographical Comics and the Confessional Poets. In: Biography Vol. 35.4, 2012, S. 627–649.

Sina, Véronique: It Ain't Me Babe. Zur Geschichte und Entwicklung feministischer Comics. In: Geschichte des Comic. Studien zu Epochen, Ländern und Einzelwerken. Hg. v. Bernd Dolle-Weinkauf und Dietrich Grünewald. Berlin: Bachmann [erscheint 2020a].

Sina, Véronique: »The Good, the Bad, and the Ugly« – Obszönität und Tabubruch in den Comics von Aline Kominsky-Crumb. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #6.5 (2020b), S. 99–122. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/sina>. 17.07.2020.

Vinken, Barbara: Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie. In: Dies. (Hg.): Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart. München: Dtv 1997, S. 7–22.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Crumb, Robert: Mein Ärger mit den Frauen II. Teil. In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013a, S. 57.

Abb. 2. Crumb, Robert: Mein Ärger mit den Frauen II. Teil. In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013a, S. 55.

Abb. 3. Crumb, Robert: Mein Ärger mit den Frauen. Teil I. In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013a, S. 51.

Abb. 4: Crumb, Robert: The Confessions of R. Crumb. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013d, S. 114–117, hier S. 116.

Abb. 5: Crumb, Robert: A Word to You Feminist Women. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013f, S. 73.

Abb. 6. Crumb, Robert: Jumpin' Jack Flash! In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013b, S. 41.

Abb. 7: Crumb, Robert: Mr. Natural in »The Girlfriend«. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013b, S. 87.

Abb. 8: Crumb, Robert: Lenore Goldberg and Her Girl Commandos. In: The Complete Crumb. Vol. 6. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd / Robert Fiore. Seattle: Fantagraphics Books 2013h, S. 119–133, hier S. 128.

Abb. 9: Crumb, Robert: Man kann sie nicht alle haben. In: Mein Ärger mit den Frauen. (urspr. in »Hup« 4, 1992). In: Mein Ärger mit den Frauen. Übers. v. Harry Rowohlt. Berlin: Reprodukt 2013c, S. 75.

1] In einigen wenigen Fällen zitiere ich Crumb-Comics in der deutschen Übersetzung. Das betrifft »Mein Ärger mit den Frauen Teil I und Teil II« und »Man kann sie nicht alle haben«.

2] Siehe Sina 2020a.

3] In ihrer Autobiografie nennt Trina Robbins den Mord der Charles-Manson-Sekte 1969 als Hintergrund der Verrohung von Crumbs Comics: »(…) to a lot of hippie guys, including some of the underground cartoonists, he (Charles Manson) became a kind of cult figure. (…) Crumb drew comics obviously inspired by Manson. He drew a cover for Print Mint's *San Francisco Comic Book* in which a Mansonesque guy hipnotizes a nubile teenybopper, and another comic in which the same Mansonesque character has brainwashed his chick followers into killing each other. The tone ends with a pile of naked women's bodies, on top of which sits the Manson character, fucking the dead bodies. And it was supposed to be *funny*!« (Robbins: 2017, 119)

4] Diese Episoden erschienen 1981 in *Weirdo* #3.

5] Vgl. auch die Argumentation von Drucilla Cornell: »Sie (MacKinnon; KK) verkauft uns die männliche Sichtweise – wie Männer reagieren und was sie tun – als Wahrheit des Feminismus. (…) Der Mann ist dabei nichts weiteres als ein Pawlowscher Hund, und nur bei einem solchen Mann kann das Begehren so einfach von einer Reaktion wegkonditioniert werden.« (Cornell 1997, 122).

6] Vgl. hier auch Sina 2020b.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

The Book of Robert

Crumb und die ›illustrierte‹ Schöpfung

Katharina Serles (Wien)

Als *The Book of Genesis. Illustrated by R. Crumb*[1] im Oktober 2009 erschien, war es weder der erste noch der letzte Comic, der sich mit der (biblischen) Schöpfungsgeschichte, mit Gott und Religion auseinandersetzte (vgl. Hajdu 2009). »Comics have always been about mythic narratives and beings« (Rushkoff 2010, ix), konstatiert der Autor und Medientheoretiker Douglas Rushkoff, der selbst für das Skript der Comic-Serie *Testament* (2006–2008) verantwortlich zeichnet. Wenn auch das adverbiale ›immer‹ nicht seriöserweise belegt werden kann, sprechen zahlreiche einschlägige Quellen doch für eine zumindest intensive Auseinandersetzung des Mediums mit Religion: Interdisziplinäre Forschungen zu Comics und Religion (vgl. z. B. Wermke 1976; Lewis/Hoff Kraemer 2010; Heinzelmann 2017; Gamzou/Kottun-Fromm 2018; Wessely/Heimerl 2018; www.sacredandsequential.org) zeigen auf, wie weitreichend und vielfältig die Bezüge und Referenzmodi sind.

Egal wie weit und bestellt das Feld auch ist, Robert Crumbs *Genesis. Illustrated* wird dennoch eine spezielle – wenn nicht sogar exklusive – Position zugedacht, die in dreierlei Hinsicht zentral mit dem Autor verknüpft ist und darin ebenso auf dreierlei Weise provoziert: Sein Bibel-Comic sei erstens außergewöhnlich, *weil* er von Crumb stamme, der in seiner tabulosen beziehungsweise tabubrechenden künstlerischen Haltung beinahe denkunmöglich mit einem so ›heiligen‹ Gegenstand zusammenzubringen sei. In seiner Rezension »God Gets Graphic« schreibt David Hajdu: »The prospect of Crumb's doing the Bible might seem at first a stunt, an all-too-obvious mash-up of the most sacred and the most profane« (Hajdu 2009). Zweitens, weil die Bibel (sei das nun überraschend oder nicht) viele Übereinstimmungen in Bezug auf Sex, Gewalt und Verhandlungen menschlicher Abgründe mit Crumbs genuinen, oft abstoßenden, obszönen und problematischen Darstellungen und Themen aufweise – und der Vergleich so möglicherweise eine Re-Evaluierung des ›Buchs der Bücher‹ provoziere. In R. C. Harveys Rezension liest sich das so, als würde Crumb die Bibel geradezu vereinnahmen: »Old Testament sex with its heavy-duty people, often nude, fits right into the typical Crumb milieu.« (Harvey 2010). Drittens, weil der Comic geradezu *nichts* mit Crumb zu

tun habe, der seine eigene Autorschaft weitestgehend herunterspiele: Schließlich habe er, so Crumb, lediglich textgetreu das erste Buch der Bibel illustriert. Hier wäre ein Tabubruch im Nicht-Entsprechen gewisser Erwartungshaltungen zu verorten, was Hajdu als geradezu biblischen Akt des Widerstehens von Versuchungen deutet: »He resists the temptation to go all-out Crumb on us« (Hajdu 2009).

Die produktive Provokation ist in diesen Fällen also in der gleichzeitigen Nähe und Ferne des Gegenstands zu seinem Autor zu identifizieren, der die Situation zusätzlich verkompliziert, indem er seinen Zugang vieldeutig und paradox als »visual, literal interpretation« (GI, [7]) bezeichnet. Für diese Sonderrolle spricht auch der »Appendix A« im comicwissenschaftlichen Sammelband *Graven Images. Religion in Comic Books and Graphic Novels:* Der Band erschien 2010 so knapp nach Crumbs *Genesis. Illustrated*, dass die Herausgeber_innen nicht mit einer ausführlichen Auseinandersetzung reagieren konnten. Die Bedeutung des Buchs antizipierend, reagierten sie mit einer im Anhang abgedruckten Web-Notiz Scott McClouds, in der er bereits am Erscheinungstag des Comics davon spricht, dass der Band »some people happy, other people mad« machen werde (McCloud 2010, 345f.); bezugnehmend darauf, ist im Vorwort die Rede von »›hot‹ issues arising« (Hoff Kraemer/Lewis 2010, 10). Knapp zehn Jahre später ist auf der Webpräsenz des *Hooded Utilitarian*, eines Comic-Kritik-Blogs rund um Noah Berlatsky, immer noch eine extensive, wochenlange Debatte (v. a. zwischen Berlatsky, Alan Choate, Ng Suat Tong, Ken Parille, Peter Sattler, Caroline Small und Matthias Wivel) nachzulesen, die in den Kommentaren noch jahrelang weitergeführt wird und sich im Wesentlichen – sowohl aus literatur- und religionswissenschaftlicher wie comictheoretischer Perspektive –, um die Fragen dreht, ob Crumbs Adaption »too literal« oder »not literal enough« (Sattler 2010) sei, ob er die Möglichkeiten des Mediums zufriedenstellend ausschöpfe, oder hinter seine eigenen (bzw. jene der Rezipierenden) künstlerischen, intellektuellen und interpretatorischen Ansprüche zurückfalle.

Ich möchte im Folgenden darlegen, in welche Genre- und Bild-Traditionen Crumb sich mit seiner *Genesis. Illustrated* einschreibt, welche er bricht, welche Inszenierungen von Autor_innenschaft/Ich-Konzeptualisierung beziehungsweise Paradigmen des Illustrierens damit einhergehen, worin dabei die Provokation liegt – und wo wir hier eigentlich genau hin- oder (in Anspielung auf den Titel des dieser Ausgabe zugrundeliegenden Workshops) wegschauen.

Grafische Kosmogonien

In seinem Vorwort zu *A Graphic Cosmogony* (2010) beschreibt der Journalist Paul Gravett einen intrinsischen Zusammenhang zwischen Comics und der Schöpfungsgeschichte mit folgenden Worten:

> When it comes to the birth of comics, like the birth of the cosmos, it's still open to speculation. The Book of Genesis might open with ›In the beginning was the word‹, but it seems more than likely that ›In the beginning was the picture‹. Or at least a picture which served as a word, a visual vehicle for representation and meaning. (Gravett 2010, 3)

Der Topos des Comics als ursprünglichstes Erzählmedium, als *das* originale Medium unserer Weltreflexion, findet sich in den meisten Comic-Historiografien, deren Anspruch häufig auch Rehabilitation oder Aufwertung des Mediums ist. Entsprechend beziehen sich viele auf frühe Funde visueller Erzählkunst, wie die Höhlenmalereien von Lascaux (vgl. z. B. Abel/Klein 2016, 4), oder auf piktorale Schreib-/Zeichensysteme wie die ägyptischen Hieroglyphen (vgl. z. B. Mitchell 2014, 260). Andere Ursprungserzählungen des Comics machen ihn mit christlichen ›Protocomics‹, wie der Passionsgeschichte, oder aber auch mit mehrteiligen Visualisierungen der Schöpfungsgeschichte, wie etwa Meister Bertrams *Grabower Altar* aus dem 14., oder den Holzschnitten eines unbekannten Meisters in der *Malermi-Bibel* aus dem 15. Jahrhundert, vergleichbar. Der Comic, so die These, sei mindestens genauso alt wie Kosmogonie-Erzählungen. Auf eine Frage nach der Definition von Comics, twittert Neil Gaiman am 21. Dezember 2018 um 01.57 Uhr ironisch Folgendes: »Well, in the beginning there was a comic. It was a drawing and words and another drawing and words and the words and drawings together made a story.« (Gaiman)

Comics über die Entstehung der Welt sind somit doppelt ›ursprünglich‹. Diesen grafischen Kosmogonien ist gemein, dass sie die Diskursivität des eigenen Ursprungs mit der Diskursivität religiöser Schöpfungs- oder naturwissenschaftlicher Weltentstehungs-Geschichte zusammendenken. Sie demonstrieren, wie die entsprechenden Diskurse Wissen und Bedeutung nicht nur beschreiben, sondern auch (re-)produzieren. Als buchstäbliche Schöpfungs-Geschichten verweisen sie außerdem immer auch auf grundlegende Fragen der Autor_innenschaft und (künstlerischen) Produktion, sind in diesem Sinne selbst- und metareferenziell: »Nicht umsonst wäre Robert Crumb der Schöpfer von *Robert Crumbs Genesis*, wenn der sich nicht darauf verstünde, dem selbst geschaffenen Schöpfer für die Vertreibung aus dem Paradies böse sein zu können.« (Eder 2018, 146, Herv. lt. Orig.)

Narrative des Ursprungs wurden derart oft wieder-erzählt und -gezeichnet, dass sie ihren eigenen Kanon geformt, sich in unser kollektives Gedächtnis eingeschrieben und Einfluss darauf geübt haben, wie wir unsere Welt denken, beziehungsweise sehen.[2] Westliche Comic-Kosmogonien referieren entsprechend auf kulturell dominante, konventionalisierte Ikonografien: sei es der naturwissenschaftliche Diskurs rund um Singularität und Urknall, seien es christlich motivierte Darstellungen von absoluter Leere oder Dunkelheit, in die ein (männlicher) Schöpfer erst Materie oder Licht setzen muss. Naturwissenschaftliche Ikonografie findet sich exemplarisch reflektiert in Jens Harders *ALPHA* (2010), Teil eins seiner kulturgeschichtlich/diskurstheoretischen Reflexion über die Entstehung der

Welt, in dem auf über 21 Seiten die Entstehung und Expansion des Universums aus einem Keim, beziehungsweise aus dem »Urzustand unendlicher Dichte und Temperatur« dargestellt wird (Harder 2010, 26; Abb. 1). Dieser Urzustand wird als Singularität, als ein winziger Punkt auf einer (bis auf Kopf- und Fußzeile) leeren Seite ausgewiesen, aus dem sich Materie (und Zeit/Geschichte) auf den Folgeseiten erst entwickelt und ausbreitet. Das entspricht auch Larry Gonicks *Cartoon History of the Universe – From the Big Bang to Alexander the Great* (1977/1990), die ebenfalls von einer komprimierten, verdichteten Masse ausgeht: Gezeigt wird ein konzentrierter »hot lump« (Gonick 2001, 3), durch Bewegungslinien dynamisiert und damit geradezu kurz vor dem Zerbersten inszeniert (Abb. 2). Auf den unmittelbaren Folgeseiten kommt es dann auch zu dem – als doppelseitiges *Splash Panel* sowie als *soundword* realisierten – »Big // Bang« (ebd., 4f.).

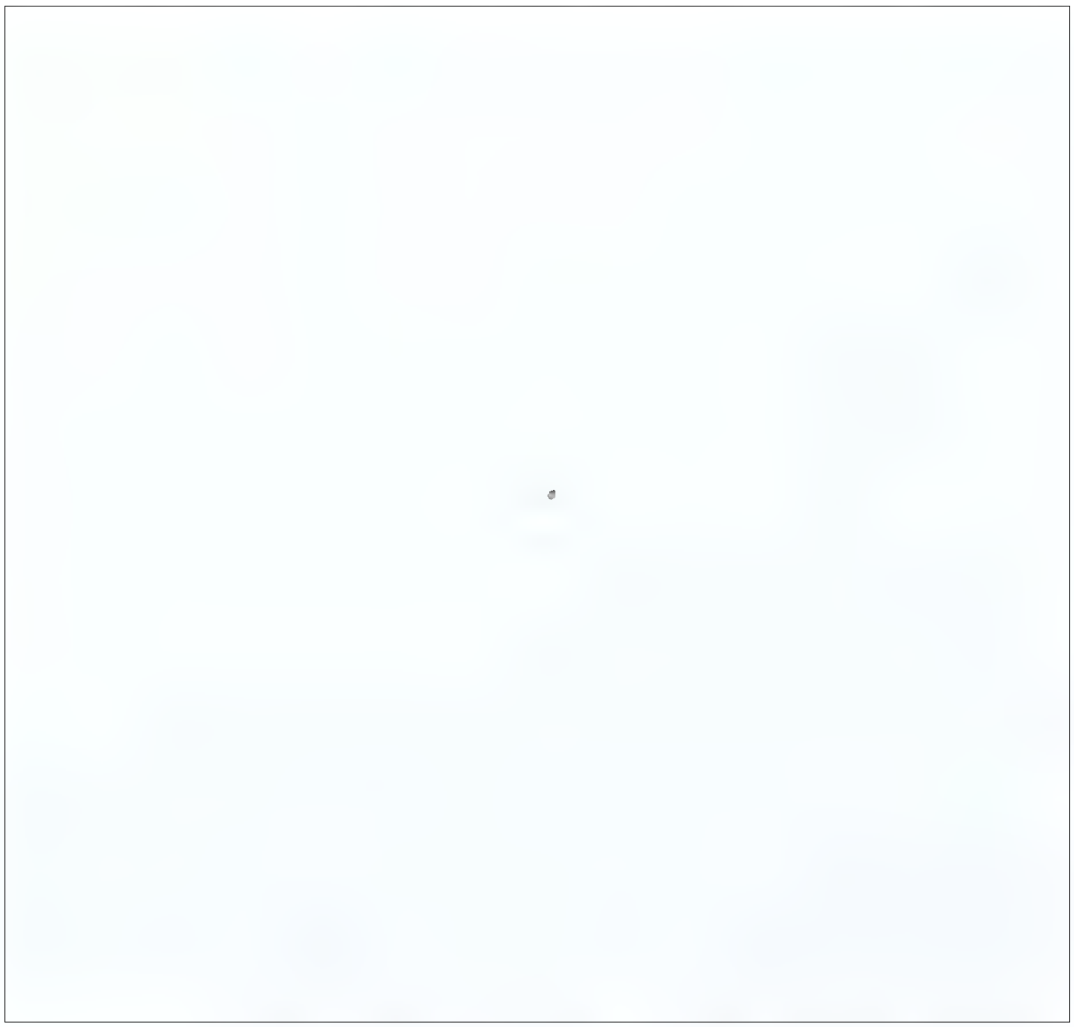


Abb. 1: Jens Harder, *ALPHA*, 2010, S. 1 [Ausschnitt]. Der Beginn allen Seins (sowie aller Diskurse darüber) ist bei Harder ein Punkt.

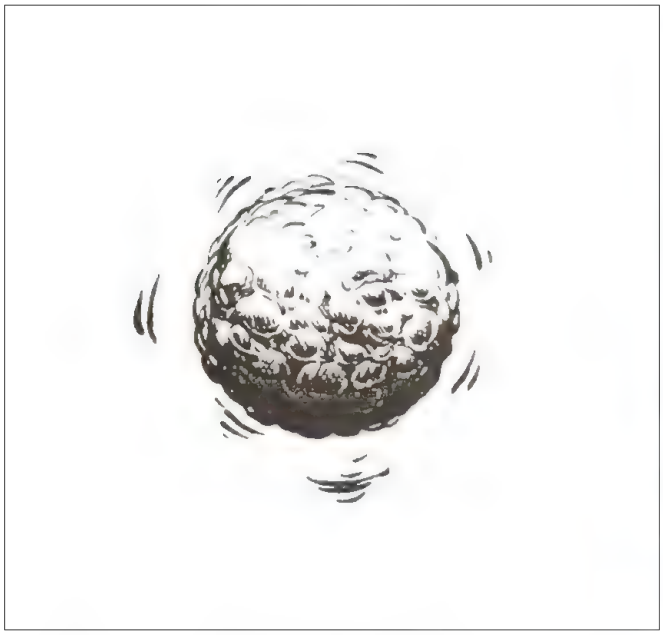


Abb. 2: Larry Gonicks *The Cartoon History of the Universe* (1990), S. 3 [Ausschnitt]. Gonick visualisiert den Zustand unendlicher Dichte kurz vor dem Urknall als eine kleine, dynamisierte Masse-Kugel.

Abb. 3: Robert Crumb, *Genesis. Illustrated*, 2009, S. [11], [Ausschnitt]. In seiner Darstellung der biblischen Erzählung der Schöpfung von Himmel und Erde verbindet Crumb naturalistische und abstrakte Darstellungen.

Crumbs Darstellung vermengt die Diskurse: Seine Ursprungserzählung beginnt mit einem *Splash Panel*: Eine alte, männliche Figur mit langem, hellen Bart, im Blocktext identifiziert als Gott, hält/umfasst eine schwarze, flächige Spirale, die in Verbindung mit dem Text als Kreation Gottes, spezifischer als Beginn seiner Schöpfung von Himmel und Erde »without form«, »void« und in »darkness« (GI, [11]) erscheint (Abb. 3). Einerseits entspricht seine Gottesfigur dem westlich-monotheistisch-patriarchalen Gottesvater (vgl. Sattler 2010), dem »big father in the sky that we all fear so deeply« mit dem »long, flowing white hair and beard like Michelangelo's God in the Sistine Chapel« (Crumb zit. n. Conan 2013); – wobei es bei seiner Variation auf Bildklischees (vgl. Sattler 2010) nicht um eine genaue Bildquelle geht.[3] Andererseits hält eben diese Figur im ersten Panel der Schöpfungsgeschichte eine abstrakte Wirbelform, die sich von den sonst vorwiegenden, historisierenden Bildinhalten jedenfalls als anachronistisch abhebt und bestenfalls modernen, naturwissenschaftlichen Visualisierungen von Galaxien oder schwarzen Löchern ähnelt. Diese Bildanleihen legen auch die nächsten drei Panels nahe, die sich auf den ersten Schöpfungstag beziehen und in ähnlich abstrakter Manier die Erschaffung des Lichts und die Trennung von Licht und Dunkelheit, Tag und Nacht, Himmel und Wasser abbilden und den geometrisch-flächigen Schwarz-weiß-Zeichnungen des frühen Univer-

sums, den Stern-/Gaswolken und Supernovas in Gonicks *Cartoon History* ähneln (vgl. GI, [2] u. Gonick 2001, 6f.). Bis auf Aureolen um/hinter Gott (vgl. z. B. GI, [53]) und anderen Figuren (vgl. z. B. GI, [79]) wiederholen sich diese Schematisierungen in Folge nicht mehr.

Ähnlich wie bei Harder, der in seiner großangelegten Comic-Erzählung über die Entstehung der Welt ein Panoptikum an Bildern aus unterschiedlichsten historischen, ideologischen, diskursiven Kontexten direkt nebeneinanderstellt (er spricht von einer Bündelung »alle[r] visuellen Vorstellungen«, Harder 2010, 339), verdichten sich an dieser Stelle bei Crumb die intertextuellen Referenzen. Sein ›Book of Robert‹ über das *Book of Genesis* als ›Comic-Book‹ ist in Anspruch, Inhalt und Form eine mehrfach potenzierte und gleichzeitig in eins zusammenfallende Metareflexion über Erzählungen und Bilder.

Gutter-Götter

Im Vorwort zu *Graven Images*, betitelt mit »Looking for God in the Gutter«, argumentiert Rushkoff, dass der Grund für die Auseinandersetzung von Comickünstler_innen mit Religion im *Gutter* liege: »It's there in that gap that the magic of comics occurs.« (Rushkoff 2010, ix) Diesen *Zauber* vergleicht er mit dem römisch-katholischen Phänomen der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi und liefert damit eine – zwar nicht weniger metaphysische, aber immerhin weniger brutale – Alternative für die Gewaltmetapher McClouds zur Erläuterung von *Closure*, wenn die Leser_innen gar zu Kompliz_innen bzw. Mörder_innen werden (vgl. McCloud 1993, 68). Stattdessen sei – so Rushkoff – das unsichtbare Geschehen zwischen den Panels ein geradezu ›heiliger‹ Moment, vergleichbar mit der Transsubstantiation. Diese geschehe nun eben im Comic »in the unseen crack between two discreet moments. It is everything, yet nothing« (Rushkoff 2010, ix). Seine weiteren Ausführungen dazu ähneln hinreichend bekannten Elaborationen zur *Closure*, beziehen sich auf die Evokation von Leser_innen-Partizipation durch die Lücke (vgl. ebd., x) und geben darüber hinaus keinen Aufschluss auf die spannende Ausgangsthese. Spielerisch weitergedacht, scheint im Bild der Wandlung jedenfalls ein anderes Bezugsverhältnis zwischen Panels angelegt zu sein. Diese sind dann nicht logisch/kausal verknüpft, sondern höchstens wahrscheinlich, ihr Bezug ist nicht syntagmatisch, sondern paradigmatisch zu denken, ihr Zwischenraum wird im Lesen nicht geschlossen, er ist Ort der Transformation.[4]

Genesis. Illustrated gibt mit dem ›Originaltext‹[5] auch alle Konjunktionen wieder – vor allem das seitenweise in Blocktexte an den Beginn jedes Panels gesetzte und damit ostentativ markierte »and« (vgl. z. B. »And God said […]. / And God saw […]. / And God said […]. / And God said […]. / And God said […]. / And the earth put […].« GI, [12]). Damit

ist die Aufmerksamkeit bereits von vornherein auf die Relation der Panels gelenkt und insofern leicht verschoben, als die syntaktische Qualität der linearen Beziehung jedenfalls immer *im* Panel explizit gemacht wird. Wenn die Ausverhandlung des logisch-syntagmatischen Verhältnisses also den Panels vorbehalten ist, ist im *Gutter* möglicherweise Raum für jenen transformativen *Zauber*, der auch als Möglichkeit einer offenen Auseinandersetzung statt einer eindeutigen Bestimmung, ja *Schließung* der Lücke, die *Closure* buchstäblich bezeichnet, gedacht werden könnte.

Don Jolly schlägt passend dazu vor, Robert Crumbs analytische und interpretatorische Herangehensweise mit jener der biblischen Exegese zu vergleichen: »he is attempting to draw out meaning from a more direct engagement with the ancient text« (Jolly 2013, 336), was Zanne Domoney-Lyttle später in ihrer Dissertation zu *Genesis. Illustrated* aufgreift und mit A. David Lewis' Ansatz in Verbindung bringt, der Retcon (die Technik der rückwirkenden Kontinuität) im Comic mit Midrasch (der rabbinischen Auslegung religiöser Texte) erklärt (vgl. Domoney-Lyttle 2018, 43; Lewis 2002). Konsequenterweise wird der *Gutter* Ort der exegetischen Beschäftigung: Domoney-Lyttle identifiziert sogar die breiten weißen Ränder um den *Hyperframe* als Ort für Marginalien, rückt also deren Funktionsweise in beste biblische Tradition (vgl. Domoney-Lyttle 2018, 40 u. FN 131).

Am Anfang waren Panel und Paratext

Bezeichnenderweise steht am Anfang vieler grafischer Kosmogonien die Mediatisierung: Bevor irgendetwas im Comic medial vermittelt werden kann, muss das Panel erschaffen werden; braucht es in der Bibel – je nach Übersetzung – Wort oder Licht, benötigt der Comic das Panel. Das entspricht Harders Ursprungserzählung in *ALPHA*: Aus einem Urzustand endloser Dichte und Temperatur formiert sich direkt nach dem Urknall erst aus einigen wenigen ›Ur-Linien‹ ein ›Ur-Panel‹, bevor der Rest des Universums und damit die Erzählung seiner Geschichte in Comic-Form folgen kann (Abb. 4). Eine ähnliche Genese des Mediums steht zu Beginn von Ralf Königs *Archetyp* (2009) – einem Comic über Noah: Auf den Seiten eins bis acht wird zuerst der Strich, dann Licht und Schatten, beziehungsweise die Schraffur und schließlich auch die Kolorierung erschaffen. Auf den ersten zwei Seiten heißt es in- und unterhalb der *Splash Panels*: »Leer war die Welt und ohne Sinn, drum ist im ersten Bild nichts drin. // Da sprach Gott: Es werd'n Strich! / Doch der war ziemlich krakelich.« (König, 1f.; Abb. 5 & 6). Der Beginn der Schöpfungsgeschichte fällt so mit dem Beginn einer Zeichnung/der Reflexion über das Zeichnen an sich zusammen; der absolute Nullpunkt ist ein leeres Panel. Selbst- und metareferenziell beschäftigen sich Harder wie König also intensiv mit der Erschaffung ihrer eigenen Mittel als notwendige Voraussetzung für den Comic an sich.

Abb. 4: Jens Harder, *ALPHA*, 2010, S. 21 [Ausschnitt]. Die erste aus dem Urknall konkret entstehende Form bei Harder ist ein Rechteck auf Seite 21 rechts unten. Die Genese seiner Zusammensetzung aus Linien ist ebenfalls illustriert. Erst danach erfolgt die Erzählung in konventionellen Comic-Panels.

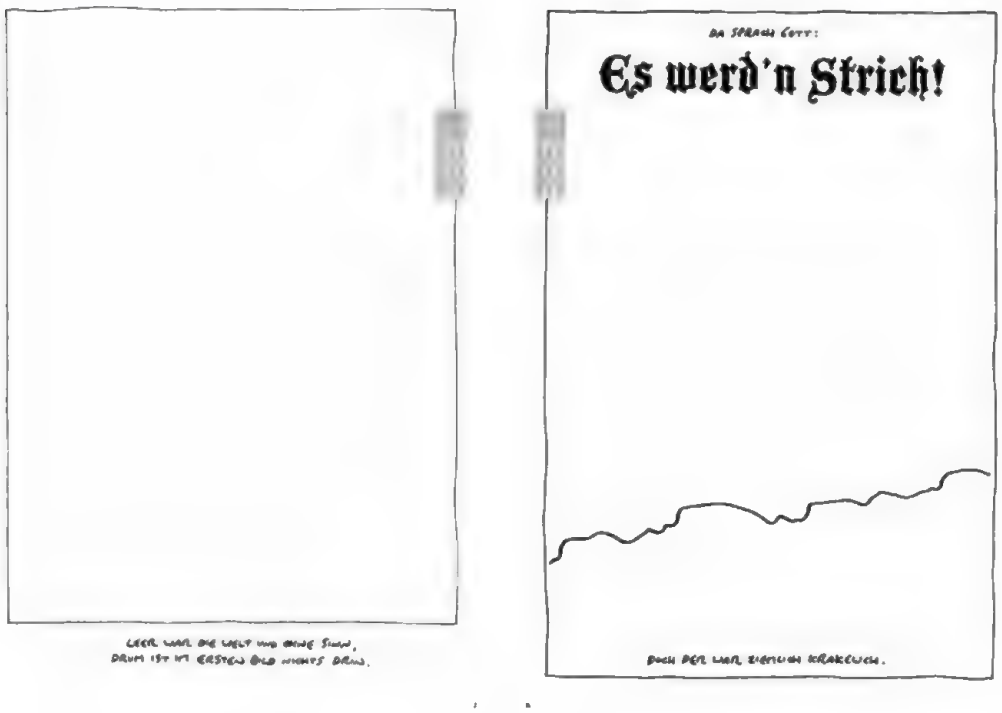


Abb. 5 & 6: Ralf König, *Archetyp*, 2009, S. 1f. Die Erzählung der Mediatisierung wird auf den ersten Seiten der digitalen Version noch verstärkt durch die Implementierung des Verlags-Logos im Panelframe.

Bei Crumb sind alle Mittel des Comics bereits vorhanden: Bereits vor das erste Panel ist eine von Crumb gezeichnete Landkarte gesetzt, die nicht Teil der Diegese ist, aber gerahmt und so im Kontext doch auch als Panel erscheint. Von Anfang an wird Medienspezifik ausgestellt, erscheint Rahmung als bedeutungstragend: So analysiert Jolly, dass der Rahmen des ersten *Splash Panels* im ersten Kapitel, dem vermeintlich chaotischen Zustand vor der Schöpfung bereits eine diskursive Note verleiht, den Urzustand schon als gerahmt, i. e. konstruiert, interpretiert:

> The creation, in Crumb's view, was an unprecedented event in scope and worthy of unprecedented temporal emphasis, hence the splash, but still a narrative event. It remains bound, essentially, by the same form as all the rest of the drama to follow. (Jolly 2013, 337)

Domoney-Lyttle argumentiert darüber hinaus, diese Setzung des einzigen *Splash Panels*[6] würde das für Crumb zentrale Thema markieren – »Without that moment, there would be nothing, and so dedicating an entire splash page endows the text with great significance« (Domoney-Lyttle 2018, 47). Sie hebt auch die Relation zu der gegenüberliegenden Karte von Abrahams Welt (ca. 2000–1600 v. Chr.) hervor, die im direkten Vergleich zeigt, was sich aus diesem Urzustand entwickeln wird: »The map-page is a reminder that out of the chaos of the formless void on its opposite page, order will be created in the shape of structured lands« (ebd., 79).

Genau genommen beginnt Crumbs *Genesis. Illustrated* aber schon vor dieser Etüde über die Diskurse von Chaos und Ordnung, Urzustand und Entwicklungsziel – und zwar mit einer Reihe an signifikanten Paratexten, die ebenfalls auf unterschiedliche mediale Vermittlungen und Intertexte verweisen: Der Schutzumschlag des Hardcovers zitiert mit seinem gelb hinterlegten Titel, sowie den unterschiedlichen Schriftarten die US-amerikanische Serie *Classics Illustrated* (1941–1971) und betont damit sowohl die Selbstinszenierung Crumbs als Illustrator (beziehungsweise nimmt diese vorweg), als auch Crumbs Einordnung des Bibeltexts als literarisches, menschengemachtes Werk: »I believe it is the words of men.« (GI, [7]). Domoney-Lyttle hat darüber hinaus herausgearbeitet, dass die gotischen Schriftzüge an erste Gutenberg-Bibeldrucke sowie an erste Versionen der *King James Bible* erinnern (vgl. ebd., 75), und dass die Auswahl der Bildszene (die Vertreibung aus dem Paradies) dem Cover von Robert Alters *Genesis* entspricht – beides zentrale Quellen Crumbs. Damit verleihe er seiner Version »the same status and regard as other illustrated bibles and theological commentaries on Genesis.« (Domoney-Lyttle 2018, 77).

Die leicht variierte Wiederholung des Titel-Schriftzugs auf dem Schutzumschlag in Schmutz- (GI, [1]), und Innentitel (GI, [3]) wird in einer vierten Wiederholung vor dem Einsetzen der Erzählung (GI, [9]) auf die Spitze getrieben. Im Hardcover der Erstausgabe ist der Titel außerdem ein fünftes und sechstes Mal in goldenen Lettern auf Buchdeckel und -rücken geprägt, wodurch er an klassische Bibelausgaben erinnert. Dieselbe Ästhetik greift

auch der Verlag David Zwirner Books auf: In größtmöglichem Kontrast zum Inhalt, wird die Neuauflage der 1986 ausschließlich in Frankreich erschienenen *Bible of Filth* ebenfalls als Bibel inszeniert.

Die Idee einer möglichst treuen, direkten Übertragung des Bibeltexts ins Medium Comic wird gleichzeitig durch paratextuelle Referenzen, intertextuelle Anspielungen und selbstbezügliche Einschreibungen Crumbs in Frage gestellt/unterwandert; die Konzepte von Autor_innenschaft, Illustration, Reproduktion und Interpretation werden – von Crumb ins Spiel gebracht – und von Crumb dekonstruiert. Die Comic-Bibeln, von deren losem Umgang mit der Vorlage sich Crumb mehrfach explizit distanziert (vgl. GI, [7]; Jolly 2013, 335f.), sind just in den Vignetten der Hauptfiguren auf der Rückseite des Schutzumschlags anzitiert: Die frühen Hefte der *Picture Stories from the Bible* verzeichnen ihre Protagonist_innen auf ähnliche Weise und in gleicher Anordnung (vgl. Abb. 7 & 8). Darüber hinaus suggerieren einige Paratexte eine originäre Autorschaft Crumbs: etwa seine Widmung »for Aline« Kominsky-Crumb (GI, [5]) sowie die Rahmung des Comics durch zwei explizit von Crumb verfasste Texte, nämlich eine Einführung (GI, [7]) und ein – auf knapp mehr als 200 Seiten Comic-Erzählung folgender – achtseitiger Kommentar zu Quellen und eigenen Interpretationen (vgl. GI, [213–220]). Sich den Bibeltext derart buchstäblich *einzuverleiben*, ihn durch die Widmung gar als individualisiertes Kunstwerk *für* eine Person zu inszenieren, ist eine Provokation, ja muss für religiöse Leser_innen einen Tabubruch, ein Sakrileg darstellen.

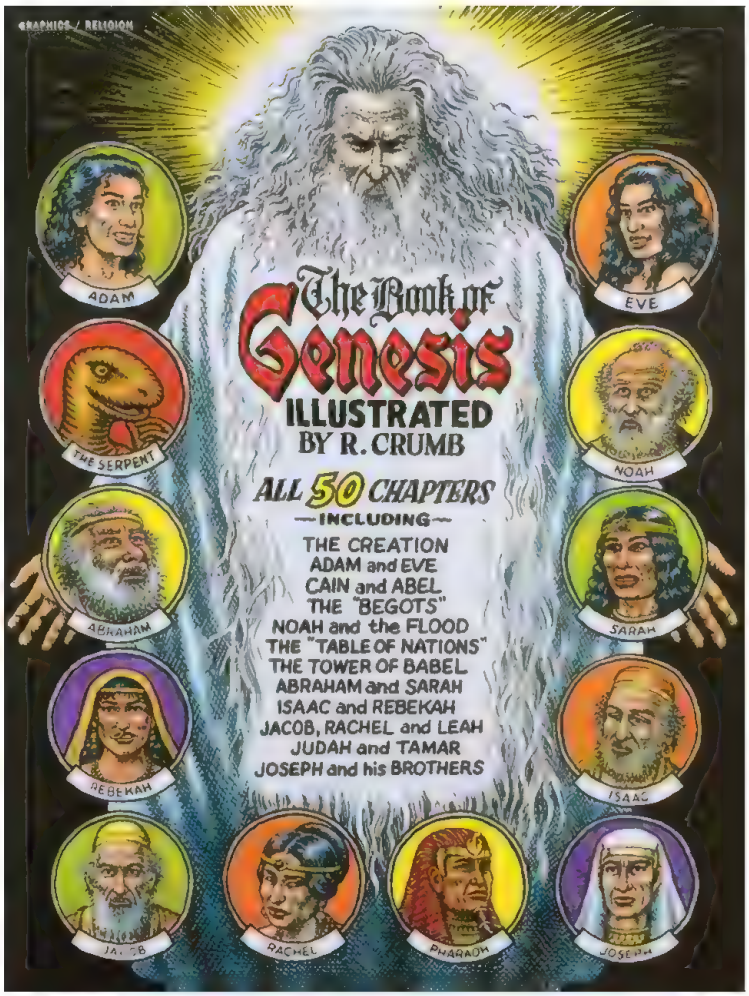


Abb. 7: Robert Crumb, *Genesis. Illustrated* (2009), Rückseite. Die Auflistung zentraler *dramatis personae* und Kapitel, die all-umfassende Haltung Gottes sowie die von der Vorderseite wiederholte Beteuerung »all 50 chapters« zu enthalten, suggeriert kompromisslose Vollständigkeit. Die räumliche Anordnung des Texts auf dem Kleid Gottes könnte außerdem eine comic-spezifische Allusion auf *The Yellow Kid* sein.

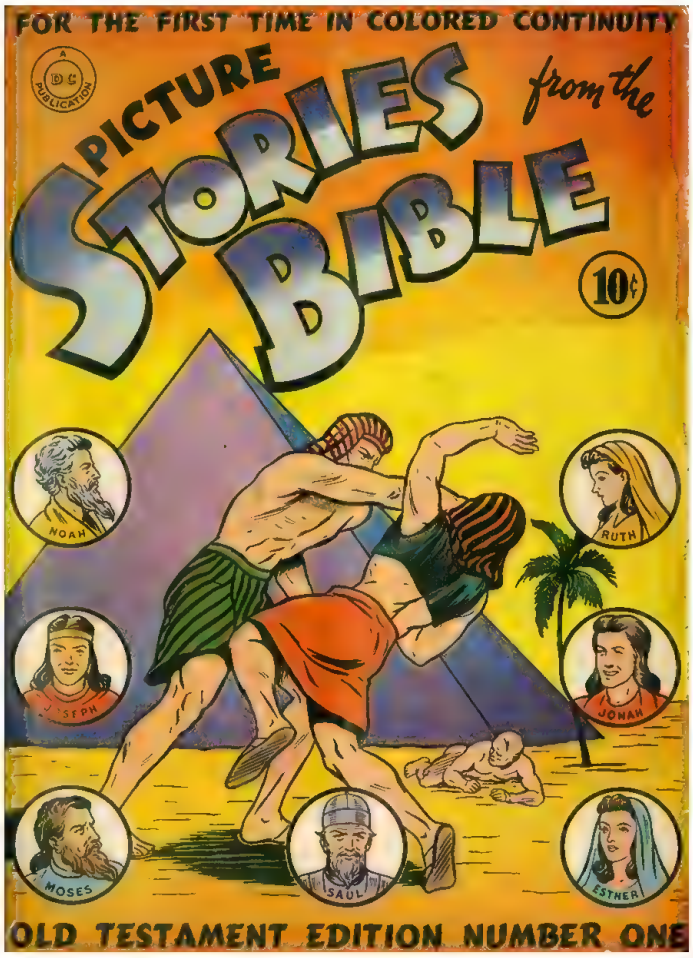
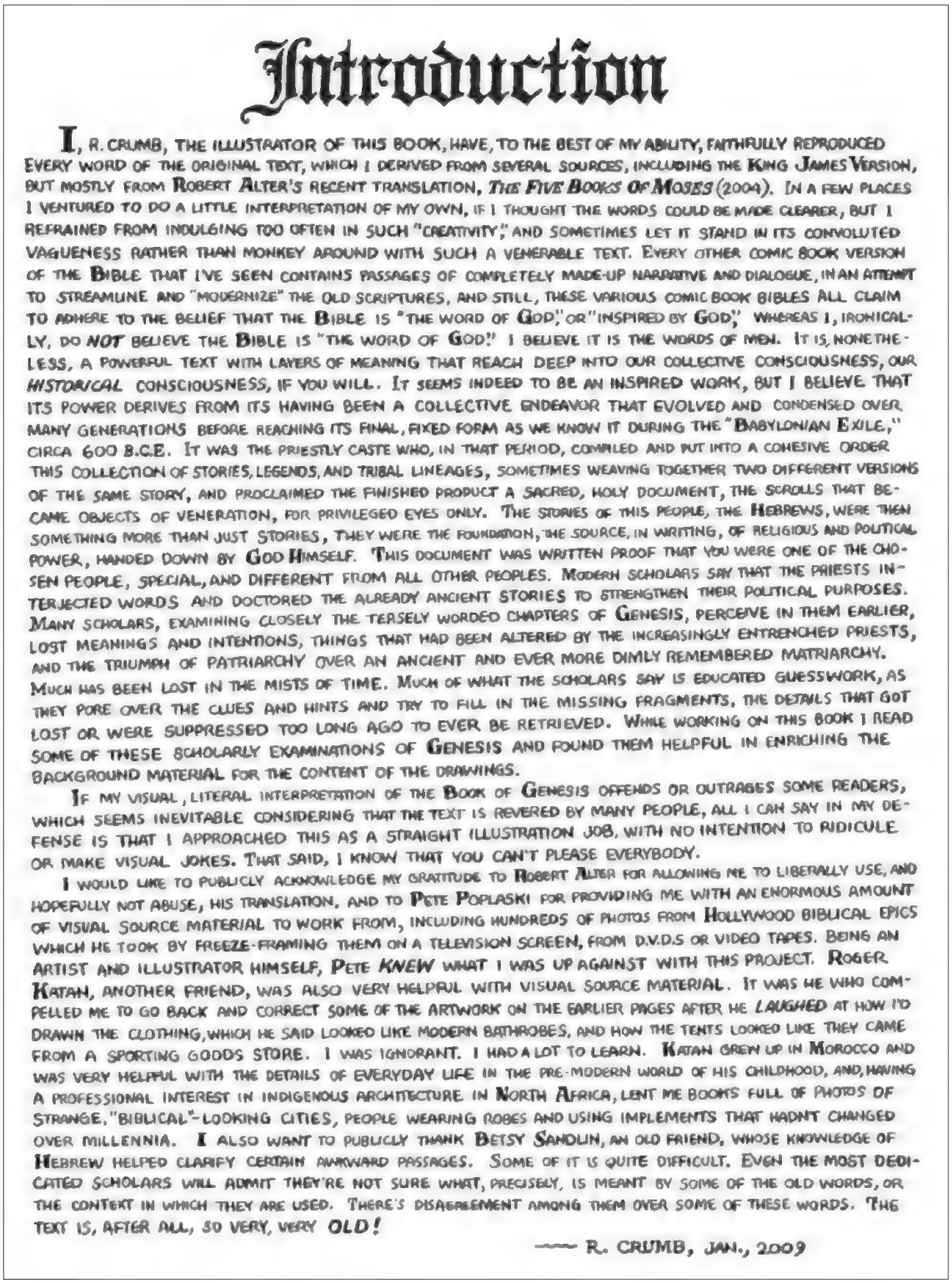


Abb. 8: Don Cameron, *Picture Stories from the Bible* #1 (1942). Die Vignetten finden sich in ähnlicher Anordnung auf vielen weiteren Covern wieder und sind keineswegs eine Eigenheit der *Picture Stories from the Bible*. Ähnliche Elemente finden sich etwa in EC Horror Comics wie *The Vault of Horror* oder *Tales from the Crypt*.

Dass die dicht gesetzte, handgeschriebene Einführung (vgl. Abb. 9) – außer als Fundort für Crumbs Quellen und Beleg für seine Haltung/Herangehensweise – bisher keiner ausführlichen Analyse unterzogen wurde, erstaunt, legt sie doch wichtige Zugänge zum Text offen: Die einleitende Beteuerung der treuen Wiedergabe des ›Originaltexts‹, inklusive Namens- und quasi Berufsbezeichnung, erinnert nicht zufällig an einen biblischen Eid, oder eine richterliche Schwurformel: »I, R. Crumb, the illustrator of this book, have, to the best of my ability, faithfully reproduced every word of the original text, which I derived from several sources« (GI, [7]). Crumb antizipiert damit einerseits ironisch die – an seiner Person festgemachte – Kritik, denn in der Tat erhielt *The New Yorker* nach auszugsweisen Vorabdrucken eine Fülle an wütenden Leser_innenbriefen (vgl. Alderman/Alderman 2011, 23); und versucht gleichzeitig diese durch die Betonung bester und seriösester Absichten zu entkräften. Liest man diese Worte andererseits als dem Topos der Herausgeber_innenfiktion zugehörig, ist alles Folgende in eine literarische Tradition einzuordnen, die Widersprüche erzeugt, statt sie aufzulösen und – unter dem Vorwand der Authentifizierung – letztlich die Konstruiertheit des Texts ausstellt. Der metadiegetische Erzähler »R. Crumb« wäre damit unzuverlässig, wenn er von getreuer Wiedergabe und einem »straight illustration job« spricht; eine Lesart, die hilft, den Widerspruch zwischen dem Konzept eines ›originalen‹ und gleichzeitig von verschiedenen Quellen ›abgeleiteten‹ Texts oder die Schwierigkeiten einer »literal interpretation« nicht zu glätten, sondern als künstlerisch-produktive Strategie zu denken (vgl. Domoney-Lyttle 2018, 81). So wäre dann auch der Disclaimer auf dem Cover (»Adult Supervision recommended for Minors«, GI, [Cover]) und der Vorsatz, nichts/niemanden lächerlich und keine Bildscherze machen zu wollen (vgl. GI, [7]) ironisches Spiel mit der eigenen



Introduction

I, R. CRUMB, THE ILLUSTRATOR OF THIS BOOK, HAVE, TO THE BEST OF MY ABILITY, FAITHFULLY REPRODUCED EVERY WORD OF THE ORIGINAL TEXT, WHICH I DERIVED FROM SEVERAL SOURCES, INCLUDING THE KING JAMES VERSION, BUT MOSTLY FROM ROBERT ALTER'S RECENT TRANSLATION, *THE FIVE BOOKS OF MOSES* (2004). IN A FEW PLACES I VENTURED TO DO A LITTLE INTERPRETATION OF MY OWN, IF I THOUGHT THE WORDS COULD BE MADE CLEARER, BUT I REFRAINED FROM INDULGING TOO OFTEN IN SUCH "CREATIVITY," AND SOMETIMES LET IT STAND IN ITS CONVOLUTED VAGUENESS RATHER THAN MONKEY AROUND WITH SUCH A VENERABLE TEXT. EVERY OTHER COMIC BOOK VERSION OF THE BIBLE THAT I'VE SEEN CONTAINS PASSAGES OF COMPLETELY MADE-UP NARRATIVE AND DIALOGUE, IN AN ATTEMPT TO STREAMLINE AND "MODERNIZE" THE OLD SCRIPTURES, AND STILL, THESE VARIOUS COMIC BOOK BIBLES ALL CLAIM TO ADHERE TO THE BELIEF THAT THE BIBLE IS "THE WORD OF GOD," OR "INSPIRED BY GOD," WHEREAS I, IRONICALLY, DO *NOT* BELIEVE THE BIBLE IS "THE WORD OF GOD." I BELIEVE IT IS THE WORDS OF MEN. IT IS, NONETHELESS, A POWERFUL TEXT WITH LAYERS OF MEANING THAT REACH DEEP INTO OUR COLLECTIVE CONSCIOUSNESS, OUR *HISTORICAL* CONSCIOUSNESS, IF YOU WILL. IT SEEMS INDEED TO BE AN INSPIRED WORK, BUT I BELIEVE THAT ITS POWER DERIVES FROM ITS HAVING BEEN A COLLECTIVE ENDEAVOR THAT EVOLVED AND CONDENSED OVER MANY GENERATIONS BEFORE REACHING ITS FINAL, FIXED FORM AS WE KNOW IT DURING THE "BABYLONIAN EXILE," CIRCA 600 B.C.E. IT WAS THE PRIESTLY CASTE WHO, IN THAT PERIOD, COMPILED AND PUT INTO A COHESIVE ORDER THIS COLLECTION OF STORIES, LEGENDS, AND TRIBAL LINEAGES, SOMETIMES WEAVING TOGETHER TWO DIFFERENT VERSIONS OF THE SAME STORY, AND PROCLAIMED THE FINISHED PRODUCT A SACRED, HOLY DOCUMENT, THE SCROLLS THAT BECAME OBJECTS OF VENERATION, FOR PRIVILEGED EYES ONLY. THE STORIES OF THIS PEOPLE, THE HEBREWS, WERE THEN SOMETHING MORE THAN JUST STORIES, THEY WERE THE FOUNDATION, THE SOURCE, IN WRITTING, OF RELIGIOUS AND POLITICAL POWER, HANDED DOWN BY GOD HIMSELF. THIS DOCUMENT WAS WRITTEN PROOF THAT YOU WERE ONE OF THE CHOSEN PEOPLE, SPECIAL, AND DIFFERENT FROM ALL OTHER PEOPLES. MODERN SCHOLARS SAY THAT THE PRIESTS INTERJECTED WORDS AND DOCTORED THE ALREADY ANCIENT STORIES TO STRENGTHEN THEIR POLITICAL PURPOSES. MANY SCHOLARS, EXAMINING CLOSELY THE TERSELY WORDED CHAPTERS OF GENESIS, PERCEIVE IN THEM EARLIER, LOST MEANINGS AND INTENTIONS, THINGS THAT HAD BEEN ALTERED BY THE INCREASINGLY ENTRENCHED PRIESTS, AND THE TRIUMPH OF PATRIARCHY OVER AN ANCIENT AND EVER MORE DIMLY REMEMBERED MATRIARCHY. MUCH HAS BEEN LOST IN THE MISTS OF TIME. MUCH OF WHAT THE SCHOLARS SAY IS EDUCATED GUESSWORK, AS THEY PORE OVER THE CLUES AND HINTS AND TRY TO FILL IN THE MISSING FRAGMENTS, THE DETAILS THAT GOT LOST OR WERE SUPPRESSED TOO LONG AGO TO EVER BE RETRIEVED. WHILE WORKING ON THIS BOOK I READ SOME OF THESE SCHOLARLY EXAMINATIONS OF GENESIS AND FOUND THEM HELPFUL IN ENRICHING THE BACKGROUND MATERIAL FOR THE CONTENT OF THE DRAWINGS.

IF MY VISUAL, LITERAL INTERPRETATION OF THE BOOK OF GENESIS OFFENDS OR OUTRAGES SOME READERS, WHICH SEEMS INEVITABLE CONSIDERING THAT THE TEXT IS REVERED BY MANY PEOPLE, ALL I CAN SAY IN MY DEFENSE IS THAT I APPROACHED THIS AS A STRAIGHT ILLUSTRATION JOB, WITH NO INTENTION TO RIDICULE OR MAKE VISUAL JOKES. THAT SAID, I KNOW THAT YOU CAN'T PLEASE EVERYBODY.

I WOULD LIKE TO PUBLICLY ACKNOWLEDGE MY GRATITUDE TO ROBERT ALTER FOR ALLOWING ME TO LIBERALLY USE, AND HOPEFULLY NOT ABUSE, HIS TRANSLATION, AND TO PETE POPLASKI FOR PROVIDING ME WITH AN ENORMOUS AMOUNT OF VISUAL SOURCE MATERIAL TO WORK FROM, INCLUDING HUNDREDS OF PHOTOS FROM HOLLYWOOD BIBLICAL EPICS WHICH HE TOOK BY FREEZE-FRAMING THEM ON A TELEVISION SCREEN, FROM D.V.D.S OR VIDEO TAPES. BEING AN ARTIST AND ILLUSTRATOR HIMSELF, PETE *KNEW* WHAT I WAS UP AGAINST WITH THIS PROJECT. ROGER KATAN, ANOTHER FRIEND, WAS ALSO VERY HELPFUL WITH VISUAL SOURCE MATERIAL. IT WAS HE WHO COMPELLED ME TO GO BACK AND CORRECT SOME OF THE ARTWORK ON THE EARLIER PAGES AFTER HE *LAUGHED* AT HOW I'D DRAWN THE CLOTHING, WHICH HE SAID LOOKED LIKE MODERN BATHROBES, AND HOW THE TENTS LOOKED LIKE THEY CAME FROM A SPORTING GOODS STORE. I WAS IGNORANT. I HAD A LOT TO LEARN. KATAN GREW UP IN MOROCCO AND WAS VERY HELPFUL WITH THE DETAILS OF EVERYDAY LIFE IN THE PRE-MODERN WORLD OF HIS CHILDHOOD, AND, HAVING A PROFESSIONAL INTEREST IN INDIGENOUS ARCHITECTURE IN NORTH AFRICA, LENT ME BOOKS FULL OF PHOTOS OF STRANGE, "BIBLICAL"-LOOKING CITIES, PEOPLE WEARING ROBES AND USING IMPLEMENTS THAT HADN'T CHANGED OVER MILLENNIA. I ALSO WANT TO PUBLICLY THANK BETSY SANDLIN, AN OLD FRIEND, WHOSE KNOWLEDGE OF HEBREW HELPED CLARIFY CERTAIN AWKWARD PASSAGES. SOME OF IT IS QUITE DIFFICULT. EVEN THE MOST DEDICATED SCHOLARS WILL ADMIT THEY'RE NOT SURE WHAT, PRECISELY, IS MEANT BY SOME OF THE OLD WORDS, OR THE CONTEXT IN WHICH THEY ARE USED. THERE'S DISAGREEMENT AMONG THEM OVER SOME OF THESE WORDS. THE TEXT IS, AFTER ALL, SO VERY, VERY *OLD!*

— R. CRUMB, JAN., 2009

Abb. 9: Robert Crumb, *Genesis. Illustrated* (2009), S. [7]. Es lohnt sich, die dicht beschriebene Einleitungsseite auch visuell zu interpretieren. Während die gotische Titelfont und das fett und größer hervorgehobene »OLD!« zum Schluss Alter und Gemachtheit des vorliegenden Dokuments betonen, suggeriert die Initiale »I«, mehrfach wiederholt (u. a. zu Beginn jedes Absatzes) doch eine zentrale Rolle Crumbs.

Rezeption, wie sie auch der folgende Satz andeutet: »That said, I know that you can't please everybody« (vgl. dazu auch Domoney-Lyttle 2018, 133f.).

Einmal mehr lohnt der Vergleich mit Harder: Das strenge Prinzip der Nummerierung seiner Kapitel in *ALPHA* und *BETA* (2014) – in der Kopfzeile jeder Seite – suggeriert Vollständigkeit. In den ausführlichen Appendizes beider Bände finden die Leser_innen nicht nur Quellenangaben, sondern auch Leseinstruktionen, Diagramme, Zeitstrahlen, Skizzen sowie ein Vor- und Nachwort des Künstlers. Insofern keiner der beiden, weder Crumb noch Harder, volle Autorschaft über sein Buch behauptet,[7] mutet diese dennoch besonders extensiv stattfindende Einschreibung in den Paratexten paradox an.

Wörtliche Bild-Interpretation. Paradigmen des ›Illustrierens‹

Was nun bei Crumb tatsächlich unter einem »straight illustration job«, beziehungsweise seiner Rolle als ›Illustrator‹, zu verstehen ist, bleibt komplex und widersprüchlich. Es lohnt sich allerdings, die vielfältigen Diskussionen kursorisch wiederzugeben, da sie verschiedene, geradezu paradigmatische Auffassungen und Inszenierungen von (Comic)Autor_innenschaft nachvollziehbar machen:

Dominant – und durch Eigenaussagen Crumbs bestärkt – erscheint die Auffassung von der *entlarvend direkten* und *nicht-zensierten/-zensierenden* Abbildung; eine Herangehensweise, die Scott S. Elliott unter »*exposure*« subsumiert (Elliott 2018, 141; Herv. lt. Orig.) und Juan Carlos Pérez García, Crumb zitierend, mit einem *Exorzismus* vergleicht: »Mi intención ha sido exorcizar el poder de la Biblia«, heißt es dort wörtlich (Crumb zit. n. Pérez García 2011–2012). In anderen Interviews spricht Crumb analog davon, den Text durch die Illustrationen *freizulegen* (vgl. Crumb zit. n. Conan 2013) und solchermaßen alles darin Vorhandene *hervorzubringen* (vgl. Crumb zit. n. Widmer 2010). Darin liege auch das subversive Potenzial (vgl. Crumb zit. n. Groth 2011).

Viele Rezensent_innen argumentieren weiter, dass das, worum es *eigentlich* gehe, was den Gnostiker Crumb (vgl. Groth 2011) am biblischen Stoff *eigentlich* interessiere, die mehr oder weniger offen verhandelte Sexualität und Brutalität der Menschheit sei. Weil dieser Stoff aber wiederum seinen eigenen Geschichten ähnle (vgl. Pérez García 2011–2012, 562f.), inszeniere ihn das einmal mehr als gottgleichen Schöpfer der *Genesis. Illustrated*. Die künstlerische Leistung besteht dann nämlich im Herausschälen des essenziell Crumb'schen aus der Bibel. Für Pérez García wird dieser Comic überhaupt zum Schlüsseltext (vgl. ebd. 2011–2012, 563) seines Werks, das damit als »groß angelegtes Projekt zur Entzifferung der heimlichen Funktionsmechanismen der Menschheit erscheint« (ebd. 2011–2012, 563; Übers. d. Verf.). Crumb muss nichts parodieren oder interpretieren, alles liegt bereits offen in der Bibel – oder umgekehrt: Das Buch der Bücher ist schon immer Teil des Crumb'schen Werks, wie er selbst erläu-

tert: »In den Text einzutauchen, hat mir gezeigt, dass mein Unsinn am Anfang aller Anfänge bereits existierte« (Crumb zit. n. ebd. 2011–2012, 564; Übers. d. Verf.).

Eine Konsequenz dieser Vorgängigkeit jeder Referenzialität (i. e. alles ist bereits vorhanden und muss nur aufgedeckt werden) ist auch, dass Crumb zwar zahlreiche Bild- und Textquellen nennt, definitive Zuordnungen aber ins Leere laufen. Was Ng Suat Tong als »Crumb's almost anti-intellectual approach to Genesis« beschreibt, könnte vielleicht als *archetypische* Illustrationsweise bezeichnet werden: Zwar entsteht immer wieder der Eindruck des Zitathaften, doch sind es statt konkreter Bildvorlagen zu Klischees gewordene Ikonografien aus Kunstgeschichte und Populärkultur, Allgemeinplätze des kollektiven Unbewussten, die Crumb hier ab- und aufruft. Ob die gestaffelte Komposition von Hirsch, Reh und Hase nun an Disney oder eine ähnliche Aufstellung von Dachs, Fuchs und Hase der britischen Zeichentrickserie Als die Tiere den Wald verliessen (UK 1992–1995) erinnert (vgl. GI, [14]), ob die Darstellung von Katze und Maus das ikonografische Thema des Sündenfalls evoziert, wie das etwa auch in Dürers Kupferstich *Adam und Eva* von 1504 passiert (vgl. GI, [14]), oder einmal mehr an einen gängigen Comic-Topos erinnert,[8] oder ob die Paradies-Vögel im Hintergrund Ähnlichkeiten mit den Vögeln des Luther-Bibel-Illustrators Matthäus Merian haben, ist letztlich nicht relevant, beziehungsweise nicht eindeutig feststellbar.[9] Gerade im Sinne einer Kosmogonie geht es um eine möglichst breite Repräsentanz bei größtmöglicher Wiedererkennbarkeit.

Wie Ng Suat Tong[10] versuchen sich einige Rezipierende dennoch in Hinweisen auf lose Bildbezüge, die häufig einen westlich-männlichen Kanon reproduzieren: Vom 9. Juni bis 28. August 2016 wurde *Genesis. Illustrated* etwa in der Sammelausstellung *Graphic Masters* gemeinsam mit Druckgrafiken von Dürer, Rembrandt, Hogarth, Goya und Picasso im Seattle Art Museum gezeigt, um Traditionslinien sichtbar zu machen. Matthias Wivel, Kunsthistoriker und Kurator, identifiziert im Abgleich mit Rembrandt und Brueghel das Potenzial von Crumbs Illustrationen im *Cartoonhaften*: Dessen gleichzeitig naturalistische wie archetypische und dadurch zugängliche Bildsprache bilde ein »masterful piece of cartoon exegesis« (Wivel 2010).

Das *Cartoonhafte* ist etwa an Crumbs Gottesfigur nachzuvollziehen: Als weißer Mann mit Rauschebart, mal übergroß und schwebend, mal anthropomorphisiert, bodenständig und nur minimal größer als die menschlichen Figuren, zeigt er fast immer auf etwas und referenziert so auf die deiktische Dimension historischer Visualisierungen. Crumb gelingt damit Teilhabe und Einschreibung in biblische Bild- und Schöpfungsgeschichte bei gleichzeitiger Treue zum Ausgangsmedium. Es sind nicht Gottes Handlungen und Akte, die dargestellt werden, sondern das Gestikulieren dieser Figur – beziehungsweise ihr Zeigen auf das, was durch sie (und Crumb) vorhanden ist:

> Crumb's God, more than being a character in his Genesis, is a caricature of the pop cultural images that have come to be associated with the figure of God and the Bible in general. Although Crumb's line work is rich in detail, his God is a potent cartoon: a design lacking in unessential elements. (Jolly 2013, 337)

Andere Rezipierende betonen zuletzt den *exegetischen* Charakter der Auseinandersetzung: »Crumb approaches the project as if he is producing a graphic commentary, or a visual exegesis of an ancient, mythical text.« (Domoney-Lyttle 2018, 6; vgl. Elliott 2018, S. 141f.; Jolly 2013, 336). Diese wird etwa durch die interpretatorische Leistung der Auswahl der Bildsujets, der Perspektivierung, oder der Strukturierung/Rhythmisierung in Panels erzeugt (vgl. Domoney-Lyttle 2018, 89). Ein passendes Leitmotiv der Rezeption von *Genesis. Illustrated* ist der Verweis auf die mit vier Jahren relativ lange Produktionsdauer und die isolierte Arbeitssituation Crumbs. Wer so arbeitet, so die Auffassung, muss fast zwangsläufig religiöse Studien betreiben: »Like a monastic scribe, he pursued his vision in a desolate shelter in the mountains outside town, working for weeks without human contact.« (Widmer 2010)

Nichts ausgelassen?

Ob nun aus religiöser, mythologischer oder naturwissenschaftlicher Perspektive gesehen, eine Geschichte vom absoluten Ursprung, *ab ovo* zu erzählen, suggeriert immer auch, dass *alles* erzählt wird. Zwei der besprochenen Comic-Kosmogonien werben jedenfalls mit diesem Anspruch auf dem Cover: Gonicks erstes Heft der *Cartoon History* behauptet in großen Lettern, sich mit der »Evolution of Everything« zu beschäftigen – und fügt dann etwas kleiner, quasi typografisch verschämt, hinzu: »including sex«. Auf dem Cover von *Genesis. Illustrated* ist entsprechend zu lesen: »Nothing Left Out!« und »All 50 Chapters«; und Crumb bekräftigt in einem Interview: »[I]f you start leaving stuff out, then you're playing God.« (Crumb zit. n. Conan 2013).[11]

Domoney-Lyttle hat bereits auf die Problematik dieses Anspruchs hingewiesen: Crumbs wiederholtes Beharren darauf, sich an ›jedes Wort des Originaltexts‹ gehalten zu haben, korrespondiert nicht mit seiner ebenfalls wiederholten Angabe, sich auf mehrere Quellen zu beziehen. Sie fasst zusammen: »I have so far mentioned several times that Crumb claims his interpretation includes ›every word of the original text‹ which has been derived from ›several sources‹. This is evidently paradoxical and therefore problematic.« (Domoney-Lyttle 2018, 81) Unweigerlich wird hier außerdem verschleiert, dass nicht nur der Bibeltext, sondern auch Bildtraditionen, auf die Crumb sich bezieht – und wie gezeigt werden konnte auch das Genre der Comic-Kosmogonie – vergeschlechtlichte, d. h. in diesem Fall männliche, Sichtweisen und Blicktraditionen reproduzieren, also den weiblichen ›stuff‹ auslassen.

Passenderweise war Robert Crumbs *Genesis. Illustrated* zur 55. Internationalen Kunstausstellung Biennale Venedig 2013, kuratiert von Massimiliano Gioni, im Arsenale unter dem Motto »Der enzyklopädische Palast« ausgestellt. Im kursorischen Leitbild war zu lesen:

> These personal cosmologies, with their delusions of omniscience, shed light on the constant challenge of reconciling the self with the universe, […]. Today, as we grapple with a flood of information, such attempts to structure knowledge into all-inclusive systems seem even more necessary and even more desperate. (Gioni 2013)

Mit Blick auf Comic-Theorie bietet sich das Medium Comic für derlei Vorhaben trotzdem geradezu an, ist es doch besonders geeignet, eine Lücke, ein Fehlen, eine Disparatheit von Erzählungen zu vermitteln. Comics vermögen mittels des *Gutters* das ›Nichts‹ oder das ›Dazwischen‹ darzustellen, die Widersprüchlichkeiten dieser Ansprüche zu verorten und das zu verhandeln, was eben unterrepräsentiert oder schlicht nicht vorhanden ist. Anders als die ›verzweifelten‹ künstlerischen Enzyklopädien der 55. Biennale, können Comics bei gleichzeitig dokumentarischem wie absolutem Anspruch markieren, dass in jedem Fall etwas ausgelassen sein *muss*. Oder wie Hillary Chute es ausdrückt:

> [C]omics establishes itself suggestively as a rich location for the work of documentation, always calling attention to the relationship of part to whole, to the self-conscious buildup of information that may or may not coalesce into meaning. For if comics is a form about presence, it is also stippled with erasure – in the interruption provided by the ambiguous spaces of the gutter, its spaces of pause. (Chute 2016, 17)

Kosmogonien exkludieren *per definitionem* mehr als sie inkludieren können und schaffen immer auch die Schöpfung, die sie erzählen; insofern spielt Crumb sozusagen unweigerlich Gott/Schöpfer – was auch seinen Autorinszenierungen entspricht. Gleichzeitig sind die Versprechen der allumfassenden und vollständigen Wiedergabe der Bibel Teil des metadiegetischen Verwirrspiels, worauf auch und gerade der *Gutter* jederzeit hinweist. Die Ansprüche auf Vollständigkeit und Direktheit müssen also zwangsläufig scheitern, oder kritisch unterwandert werden; entsprechend geraten die Konzepte von Crumb als ›reinem Illustrator‹, der ›wörtliche Bild-Interpretationen‹ leiste, ins Wanken.

Wiesen Kalina Kupczynska und Véronique Sina in ihrer Ankündigung zum Workshop *The Crumbs. Obszönität und Tabubruch: Bekenntnisse zum Hin- und Wegschauen* im Mai 2019 in Köln auf Robert Gernhardts Zitat über den inhaltlich/thematischen Tabubrecher, aber zeichnerischen ›Alten Meister‹ Crumb hin, ist der Sachverhalt für *Genesis. Illustrated* intrikater. Das Originalzitat lautet: »in Worten läßt Crumb ständig die Hosen runter, in den zahllosen Zeichnungen aber zieht er sie wieder hoch und schreitet mit festem Schritt sein Terrain ab« (Gernhardt 1982). Insofern als es ausgerechnet Crumb ist, der sich der Genesis annimmt, und der sich durchaus als ihr Schöpfer inszeniert, wird kontingent die Hose heruntergelassen, wenn auch das scheinbar sakrosankte Thema *und* die betont ernsthafte Ausführung metaphorisch höchst hinaufgezogene Hosen nahelegen. Die Gesäße liegen also unter anderen Vorzeichen ebenso frei wie sie verdeckt sind und dort, wo wir buchstäblich auf sie schauen, reihen sie sich in eine ikonografische, altmeisterliche Tradition des vertriebenen ersten Paares und der Verbildlichung des Sündhaften ein – wie in Albrecht Dürers

Abb. 10: Albrecht Dürer, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, 1510 [Ausschnitt]. Evas »sinnlich-aufreizende« (Czapla 2013, 148) Pose, aber auch Adams nicht minder deutlich geformtes Gesäß, ziehen in Dürers Holzschnitt in ihrer Plastizität die Blicke auf sich.

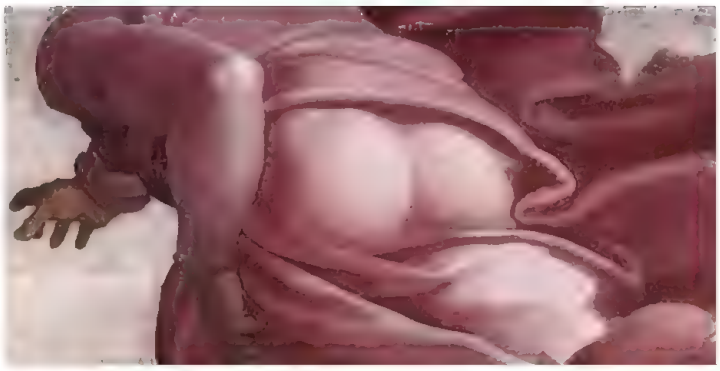


Abb. 11: Michelangelo, *Erschaffung der Gestirne und Pflanzen*, 1511 [Ausschnitt]. Der in diesem Deckenfresko doppelt dargestellte Gott gibt der Kunstgeschichte bis heute Rätsel auf (vgl. Garbe 2019, 37); links an den Bildrand gerückt, verlässt er offensichtlich die Szene und kehrt den Betrachtenden dabei den Rücken und ein besonders konkret menschlich-verkörperlichtes Gesäß zu.

Darstellung des Sündenfalls in seiner *Kleinen Passion* (vgl. Abb. 10 u. Czapla 2013, 148) –, oder machen in ihrer ausgestellten, überzeichneten Körperlichkeit die Eigenart von bildhaften Verkörperungen deutlich, wie sie in Michelangelos rätselhafter Darstellung eines doppelt im Bild vorhandenen Gottes in der *Erschaffung der Gestirne und Pflanzen* auf der Decke der *Sixtinischen Kapelle* angelegt ist (vgl. Abb. 11 u. Garbe 2019, 37).

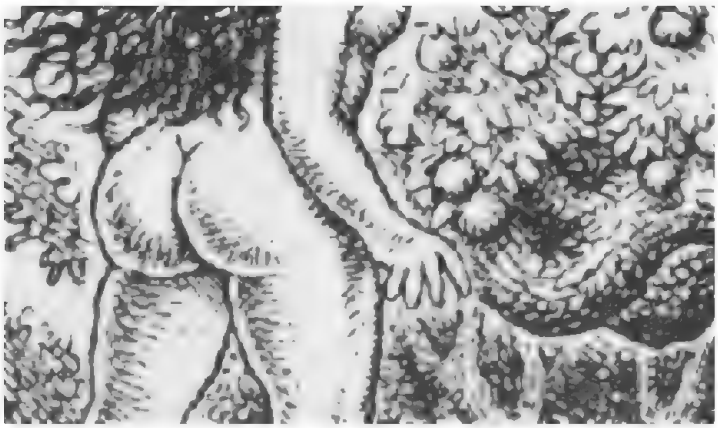


Abb. 12: Robert Crumb, *Genesis. Illustrated*, 2009, S. [19], [Ausschnitt]. Sind die Darstellungen von Nacktheit in Crumbs *Genesis. Illustrated* auch verhältnismäßig keusch (im ersten Panel links oben auf S. [18] wird Adams Penis sogar durch das Haar Gottes zensiert), so ist gerade in diesem Panel Evas Gesäß besonders prall geraten; die Pose erinnert in ihrer gleichzeitigen Zurschaustellung ›weiblicher Rundungen‹ außerdem an die *broke back*-Pose (vgl. Cocca 2016, 12).

Die spielerische Gegenüberstellung von ›Genesis-Gesäßen‹ bei Dürer, Michelangelo und Crumb (vgl. Abb. 10–12) soll am Ende die heruntergelassenen Hosen einer männlichen Kulturgeschichte symbolisieren, die sich als vollständig und allumfassend geriert, worin die vielleicht größte Provokation – zumindest für die Verfasserin – liegt. Es ist damit nicht mehr und nicht weniger als ein ›Book of Robert(s)‹, das Crumb hier ›illustriert‹; – das ist zwar kein Tabubruch, aber immerhin obszön.

Bibliografie

Abel, Julia u. Christian Klein (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler 2016.

Alderman, Isaac M. u. Christina L. Alderman: Graphically Depicted. Biblical Texts in Comic Form. In: ARTS. The Arts in Religious and Theological Studies 22.4 (2011), S. 22–36.

Arnold, Andrew D.: R. Crumb Speaks. In: TIME. <https://web.archive.org/web/20150825053843/http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1055105-1,00.html>. 29.04.2005. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Chute, Hillary L.: Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press 2016.

Cocca, Carolyn: Superwomen. Gender, Power, and Representation. New York u. a.: Bloomsbury 2016.

Conan, Neil: Genesis: R. Crumb illustrates the Bible. In: NPR. <http://www.npr.org/2009/11/02/120022241/genesis-r-crumb-illustrates-the-bible>. 17.06.2013. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Crumb, Robert (A): Adam and Eve. Our First Parents [2003]. In: The R. Crumb Handbook. Hg. v. R. Crumb u. Peter Poplaski. London: MQ Publications 2005, S. 46f.

Crumb, Robert (A): The Book of Genesis. Illustrated. London: W. W. Norton & Company 2009 [Sigle: GI].

Czapla, Ralf Georg: Das Bibelepos in der Frühen Neuzeit. Zur deutschen Geschichte einer europäischen Gattung. Berlin, Boston: De Gruyter 2013.

Domoney-Lyttle, Zanne: Drawing (non)tradition: matriarchs, motherhood and the presentation of sacred text in *The Book of Genesis, Illustrated by R. Crumb*. University of Glasgow: PhD Thesis 2018.

Eder, Barbara: Weltverlorenheit. Metaphysische (Re-)Volte und gnostisches Exil in Graphic Novels. In: Weltentwürfe im Comic/film. Mensch, Gesellschaft, Religion. Hg. v. Christian Wessely u. Theresia Heimerl. Marburg: Schüren 2018, S. 136–159.

Elliott, Scott S.: Transrendering Biblical Bodies. Reading Sex in *The Action Bible* and *Genesis Illustrated*. In: Comics and Sacred Texts. Reimagining Religion & Graphic Narratives. Hg. v. Assad Gamzou u. Ken Kottun-Fromm. Jackson: University Press of Mississippi 2018, S. 132–148.

Gaiman, Neil: [Tweet; @neilhimself]. In: Twitter. <https://twitter.com/neilhimself/status/1076054001874030592>. 21.12.2018, 01:57. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Gamzou, Assad, Ken Kottun-Fromm (Hg.): Comics and Sacred Texts. Reimagining Religion & Graphic Narratives. Jackson: University Press of Mississippi 2018.

Garbe, Otfried: Die fünfteilige Schöpfungsgeschichte Michelangelos und Platons *Timaios*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 82.1 (2019), S. 32–70.

Gernhardt, Robert: Runter fallen sie immer. In: Der Spiegel. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14341844.html>. 26.07.1982. Letzter Zugriff am 15.12.2019.

Gioni, Massimiliano: Introduction. In: La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/art/2013/introduction-massimiliano-gioni>. 2013. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Gonick, Larry (A): The Cartoon History of the Universe. From the Big Bang to Alexander the Great [Vol. 1–7, 1990]. New York: Three Rivers Press 2001.

Graphic Masters: Dürer, Rembrandt, Hogarth, Goya, Picasso, R. Crumb. Seattle Art Museum, 09.06.–28.08.2016. In: SAM. <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/graphicmasters>. 2016. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Gravett, Paul: Introduction. In: A Graphic Cosmogony. Hg. v. Alex Spiro. London: Nobrow 2010, S. 3.

Groth, Gary: R. Crumb: The Genesis Interview. In: The Comics Journal 301 (2011), S. 17–70.

Hajdu, David: God Gets Graphic. In: The New York Times. Sunday Book Review. <https://www.nytimes.com/2009/10/25/books/review/Hajdu-t.html?_r=0>. 22.10.2009. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Harder, Jens (A): ALPHA … directions. Hamburg: Carlsen 2010.

Harder, Jens (A): BETA … civilisations. Vol. 1. Hamburg: Carlsen 2014.

Harvey, R. C.: R. C. Harvey on R. Crumb's *The Book of Genesis*. In: The Comics Journal. <https://web.archive.org/web/20150907081641/https://classic.tcj.com/alternative/r-c-harvey-on-r-crumb%E2%80%99s-the-book-of-genesis/>. 16.02.2010. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Hein, Michael: Zwischen Panel und Strip. Auf der Suche nach der ausgelassenen Zeit. In: Ästhetik des Comic. Hg. v. Michael Hein u. a. Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 51–58.

Heinzelmann, Herbert: Und das Wort ist Bild geworden. Über die prekäre Geschichte von Comics und Religionen. In: TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur X/17: »Graphic Novels« (2017), S. 284–301.

Hoff Kraemer, Christine, A. David Lewis: Introduction. In: Graven Images. Religion in Comic Books and Graphic Novels. Hg. v. A. David Lewis, Christine Hoff Kraemer. New York: Continuum 2010, S. 1–11.

The Hooded Utilitarian. <http://www.hoodedutilitarian.com>. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Jolly, Don: Interpretive Treatments of Genesis in Comics: R. Crumb & Dave Sim. In: Journal of Religion and Popular Culture 25.3 (2013), S. 333–343.

König, Ralf (A): Archetyp. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Lewis, A. David, Christine Hoff Kraemer (Hg.): Graven Images. Religion in Comic Books and Graphic Novels. New York: Continuum 2010.

Lewis, A. David: The Secret Untold Relationship between Biblical Midrash and Comic Book Retcon. In: International Journal of Comic Art 4 (2002), S. 261–275.

McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art. New York: HarperPerennial 1993.

McCloud, Scott: Visualizing Religion. In: Graven Images: Religion in Comic Books and Graphic Novels. Hg. v. A. David Lewis, Christine Hoff Kraemer. New York: Continuum 2010, S. 345f.

Mitchell, W. J. T.: Comics as Media: Afterword. In: Critical Inquiry 40.3 (2014), S. 255–265.

Ng Suat Tong: Creation Redux: Robert Crumb's The Book of Genesis Illustrated. In: The Hooded Utilitarian. <https://www.hoodedutilitarian.com/2010/07/creation-redux-robert-crumbs-the-book-of-genesis-illustrated/>. 14.07.2010. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Pérez García, Juan Carlos: Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado. In: Boletín de Arte 32–33 (2011–2012), S. 543–565.

Rushkoff, Douglas: Foreword: Looking for God in the Gutter. In: Graven Images: Religion in Comic Books and Graphic Novels. Hg. v. A. David Lewis, Christine Hoff Kraemer. New York: Continuum 2010, S. ix–xii.

Sacred and Sequential. <http://www.sacredandsequential.org>. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Sattler, Peter: Crumb's Limited Literalism. Seeing and Not Seeing in Genesis. In: The Hooded Utilitarian. <http://www.hoodedutilitarian.com/2010/08/crumbs-limited-literalism/>. 20.08.2010. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

St. John Stott, Gary: Gold Plates, Inked Pages. The Authority of the Graphic Novel. In: Graven Images: Religion in Comic Books and Graphic Novels. Hg. v. A. David Lewis, Christine Hoff Kraemer. New York: Continuum 2010, S. 78–92.

Wermke, Jutta (Hg.): Comics und Religion. Eine interdisziplinäre Diskussion. München: Fink 1976.

Wessely, Christian, Theresia Heimerl (Hg.): Weltentwürfe im Comic/Film. Mensch, Gesellschaft, Religion. Marburg: Schüren 2018.

Widmer, Ted: R. Crumb. The Art of Comics No. 1. In: The Paris Review. <http://www.theparisreview.org/interviews/6017/the-art-of-comics-no-1-r-crumb>. Nr. 193, Sommer 2010. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Wivel, Matthias: DWYCK: Word Made Inky Flesh. In: The Hooded Utilitarian. <https://www.hoodedutilitarian.com/2010/08/dwyck-word-made-inky-flesh>. 15.08.2010. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Word for Word Bible Comic. <https://www.wordforwordbiblecomic.com>. Letzter Zugriff am 19.11.2019.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Harder 2010, 1; Ausschnitt K. S. © Harder/Carlsen 2010

Abb. 2: Gonick 2001, 3; Ausschnitt K. S. © Gonick/Three Rivers Press 2001

Abb. 3: GI, [11]; Ausschnitt K. S. © Crumb/W. W. Norton & Company 2009

Abb. 4: Harder 2010, 21; Ausschnitt K. S. © Harder/Carlsen 2010

Abb. 5 und 6: König 2009, 1f. [E-Book] © König/Rowohlt 2009

Abb. 7: GI; Rückseite. © Crumb/W. W. Norton & Company 2009

Abb. 8: Mulford, Montgomery (W), Cameron, Don (A): Picture Stories from the Bible #1. New York: DC Comics 1942, Cover. In: Grand Comics Database (GCD). <https://www.comics.org/issue/201820/cover/4/>. Letzter Zugriff am 19.06.2020. © Mulford & Cameron/DC Comics 1942

Abb. 9: GI, [7]; Ausschnitt K. S. © Crumb/W. W. Norton & Company 2009

Abb. 10: Dürer, Albrecht: Die Vertreibung aus dem Paradies [in: Die kleine Passion], 1510; Ausschnitt K. S. In: Rijksmuseum Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/rP-P-oB-1322>. Letzter Zugriff am 19.06.2020. © Rijksmuseum Amsterdam 2020

Abb. 11: Michelangelo: Erschaffung der Gestirne und Pflanzen [Decke der Sixtinischen Kapelle], 1511; Ausschnitt K. S. In: de Vecchi, Pierluigi: Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in neuem Glanz. München: Orbis, 2001, S. 188. © Vatikanische Museen/Orbis 2001

Abb. 12: GI, [19]; Ausschnitt K. S. © Crumb/W. W. Norton & Company 2009

1] Im Folgenden abgekürzt als: *Genesis. Illustrated.*

2] Obwohl Comics – historisch und strukturell gesehen ein Medium des Anti-Hegemonialen, Fragmentarischen, Hybriden und Marginalisierten – besonders geeignet sind, patriarchale, (hetero)normative und kolonialistische Diskurse zu kritisieren und zu subvertieren, sind die repräsentierten Kanones der Bild- und Textreferenzen in Comic-Kosmogonien häufig äußerst konventionell und homogen. Das Genre selbst ist von Männern dominiert (die bereits erwähnte Sammlung *A Graphic Cosmogony* enthält bloß vier Schöpfungsgeschichten von Künstlerinnen im Vergleich zu zwanzig von Künstlern); die einheitliche Autor*en*schaft hat dadurch wiederum Auswirkungen auf den (re-)produzierten Kanon.

3] Crumb nennt entsprechend andernorts entweder das Gesicht seines Vaters, Charlton Hestons Moses-Verkörperung in Cecil B. DeMilles The Ten Commandments (USA 1956), oder etwa Mel Gibson (vgl. Arnold 2005, Groth 2011).

4] Eine vergleichbare Alternative aus erzähltheoretischer Richtung stammt von Michael Hein, der in einem Aufsatz zu Zeitverhältnissen in Literatur und Comics das Konzept des Quantensprungs und der Kontingenz für die Beziehungen zwischen Panels stark macht: »Panels [folgen] nicht aufeinander mit der chronologischen Eindeutigkeit von Sätzen. Ihre Bedeutung ist kontingent, vergleichbar dem Quantum der physikalischen Theorie. Ihre Folge ist sprunghaft. Das heißt nicht, sie sei gleichgültig oder bedeutungslos. Sie hat vielmehr eine gewisse Plausibilität, sie ist wahrscheinlich: wie eine Folge von Quantensprüngen.« (Hein, 56)

5] Wenn Crumb auch angibt, den Originaltext treu zu reproduzieren, so ist das selbstverständlich insofern eine Fiktion, als einerseits kein Original existiert und Crumb andererseits vor allem drei Quellen mischt (vgl. Domoney-Lyttle 2018, 81). In diesem Fall stammen die Konjunktionen nachweislich aus Robert Alters Übersetzung (vgl. ebd., 105).

6] Zählt man die vorangestellte Landkarte nicht zum eigentlichen Comic, ist das erste Panel von Crumbs *Genesis. Illustrated* tatsächlich das einzige *Splash Panel*. Ansonsten kommen durchschnittlich sieben Panels pro Seite auf insge-samt 201 beziehungsweise 202 Comic-Seiten zu stehen.

7] Die Behauptung der Nicht-Autorschaft der beiden verläuft auf unterschiedlichen Ebenen: Sind es bei Harder die Bilder, die fast ausschließlich aus fremder Hand stammen, um vom Künstler, der eher als Sammler und Kurator fungiert, für die ästhetische Homogenität lediglich nachgezeichnet und assoziativ kombiniert und arrangiert zu werden, ist es bei Crumb, der sich eben als Illustrator inszeniert, der Text.

8] Ich danke Véronique Sina für den Anstoß zu diesem Vergleich.

9] In seiner ›Vorarbeit‹ *Adam and Eve. Our First Parents* (2005) benennt Crumb explizit Merians Bilderbibel *Icones biblicae* (1627) als seine Quelle für die Haltung Evas. Damit ist Crumbs Kenntnis des Künstlers jedenfalls belegt; auch lassen sich in Flügel- und Halshaltung der Vögel im Hintergrund etwa von Merians *Darstellung der Sintflut mit der Arche Noah* (um 1525) Ähnlichkeiten zu den Paradiesvögeln von Crumb feststellen.

10] Ihm geht es dabei allerdings um einen Nachweis der unzulänglichen inhaltlichen Beschäftigung Crumbs mit seiner Vorlage: Die Rede ist davon, dass Vergleiche zu Blake, van der Goes und Klimt »unflattering« seien, beziehungsweise Crumb nichts zur »rich tradition of biblical illustration« beitrage (Ng Suat Tong 2010).

11] Entsprechend absurd muten Projekte wie der *Word for Word Bible Comic* an, der durch seinen unter dem Pseudonym Simon Amadeus Pillario publizierenden Autor auf ganz ähnliche Weise beworben wird, wie Crumb das für *Genesis. Illustrated* tut: »HISTORICALLY ACCURATE, UNABRIDGED AND UNTAMED!«, ist in Majuskeln auf der Website zu lesen. Auch ein Disclaimer bezüglich der Leser_innenschaft entspricht dem Hinweis auf Crumbs Cover: »A word-for-word comic presentation of the Bible, using a bold contemporary style and historical accuracy to bring out the impact and excitement within the Scriptures to a more mature audience (12+ or 15+ age advisory)«. Umso erstaunlicher ist, dass dieses digitale Format, Crumbs Comic nicht zu kennen scheint und Anspruch auf Alleinstellung erhebt: »Unlike any other comic rendition of the Bible this one will be completely unabridged.« (*Word for Word Bible Comic*)

CL□SURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Aline Kominsky-Crumb in conversation with Sarah Lightman

Aline Kominsky-Crumb, Sarah Lightman

This is the second half of an abridged and edited transcription of *›Arnie's Air Conditioner‹ and other fond memories: Aline Kominsky-Crumb in conversation with Sarah Lightman*, held on 15 April 2016 at *The House of Illustration*, London, during the exhibition *Comix Creatrix: 100 Women Making Comics*, February-May 2016).

In this section Kominsky-Crumb talks about horrifying comics about her body, wearing Tefillin, the hole in the wall in her childhood synagogue in Long Island, and being a godmother artist.

The author is grateful to Aline Kominsky-Crumb for her interview, and to Lora Fountain and Tony Bennett for their help with images and permissions.

Aline Kominsky-Crumb [AKC]
Sarah Lightman [SL]
Audience Member [AM]

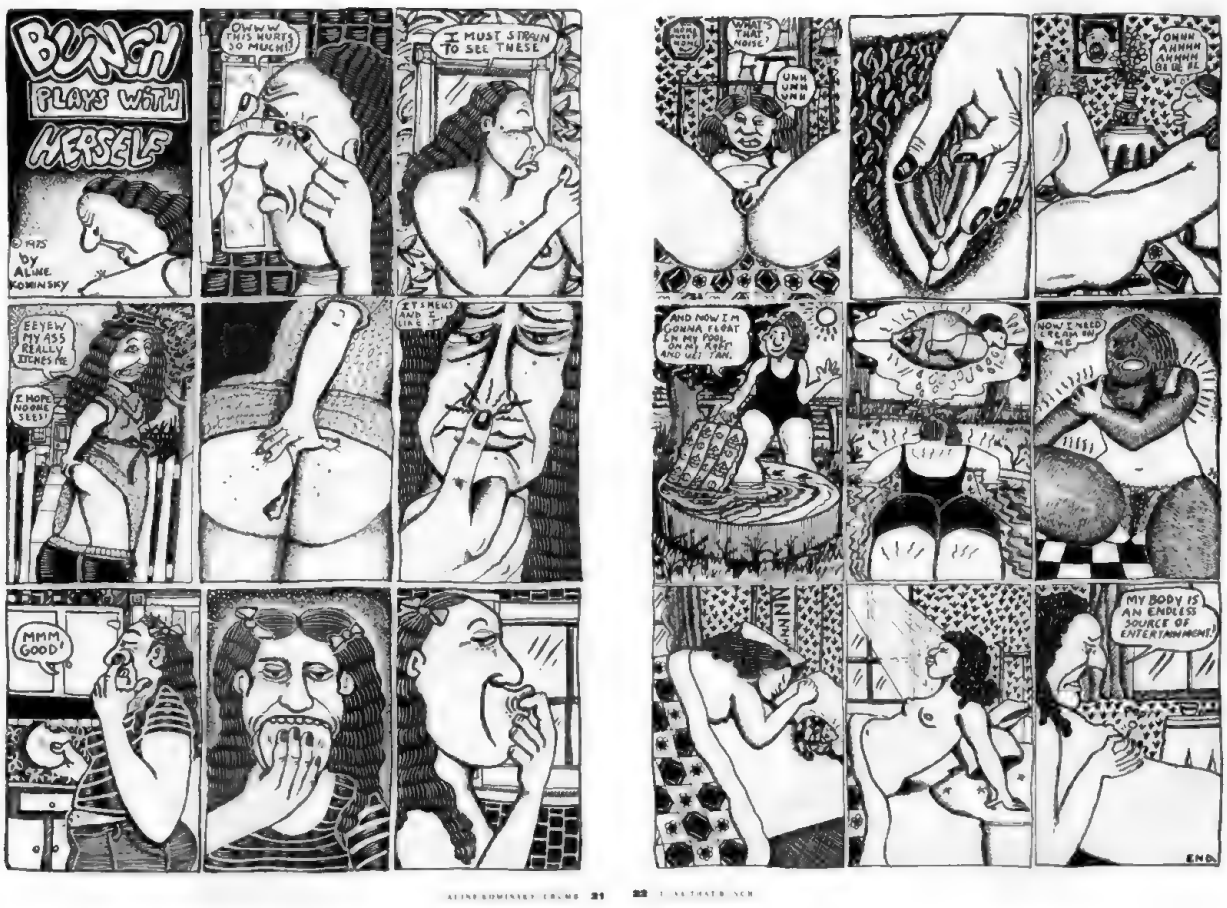

BUNCH PLAYS WITH HERSELF
OWWW THIS HURTS SO MUCH!!
I MUST STRAIN TO SEE THESE
EEYEW MY ASS REALLY ICKNES ME
I HOPE NOONE SEES!
MMM GOOD!
WHAT'S THAT NOISE?
UNH UNH UNH
ONNN AHHHH AHHHH
AND NOW I'M GONNA FLOAT IN MY POOL ON MY RAFT AND GET TAN.
NOW I NEED CREAM ON ME
MY BODY IS AN ENDLESS SOURCE OF ENTERTAINMENT!
END

Fig. 1 and 2: »Bunch Plays With Herself«, *Love That Bunch* (1990).

AKC Okay. I just want to say one thing. This is …[Fig. 1 and 2.] the most disgusting and the most horrifying story I've ever done and I didn't do it … I wasn't … I don't plan what I do. I didn't do it to be disgusting but it's, like, about every horrible and fun thing you can do with your body. And I think if a man did it, it might be bad, but it's so much worse when a woman does it. And, like, it truly horrified everyone I knew. When I actually, look at it now. I cannot believe that I came up with this. It's really incredible.

SL Well I think it's an amazing piece of feminist art […] because women are drawn to be gazed at, and [here we see] their bodily juices, and everything.

AKC Take a look. Does that turn you on?

SL The last panel is the best. »My body is an endless source of entertainment«. […] I think it's brilliant. […] beautifully designed […] a great thing and I'm so pleased you did it. […]

We talked [before] about the image of you sitting on the toilet [on the front cover of *Twisted Sisters* published in 1976] [Fig. 3].

Fig. 3: Front cover of *Twisted Sisters.* No. 1, (1976).

AKC Oh yes. When I did the first *Twisted Sisters* comic, I drew myself on the toilet because, like, when I was drawn to underground comics, and why I left the fine art world and was drawn to underground comics was because I wanted to do something that people would throw away. Basically, they'd read it on the toilet and throw away. That's what I like. I wanted to do the most unimportant art that I felt that there would be the most freedom in that art.

And so, when I did the first *Twisted Sisters*, without thinking about it, I drew myself on the toilet reading my own comic. And I didn't think it was provocative or in any way unusual. And they couldn't find a printer that would print it, because it was done

by a woman and I think there was three printers refused to print it. And it was finally printed in Mexico, where they just didn't care, you know. But that amazed me.

SL The same printers that will print anything by men.

AKC Anything by men. Like, you know, horrible cruel porno or whatever you would want. Like S. Clay Wilson who chopped off body parts and everything. And all kinds of violent stuff, that was okay. But a woman on a toilet was too horrible. And that really amazed me.

AM You've asked the audience if we're still okay with your art. [...] Can I make a comment about this? [...] I don't know how many people have seen this. It's big in New York. It's called Broad City,[1] a sitcom, that's out there now. And these two women are, their characters Ilana [Glazer] and Abbi [Jacobson]. They came out of *SECOND CITY [Touring Company]* and Tina Fey[2] and Amy Poehler[3] discover them after YouTube things they put out there just didn't get it out there. And now they've done two seasons.[4] They've just got a three season deal, and Hillary Clinton was on two weeks ago. And all Hollywood's fighting to get on this show.

The first episode of this season showed them both in their separate apartments, just in their toilet. The whole thing. And all these things taking place were all sex, smoking pot, and so on. The last one showed them talking to each other via Skype, and when they would fart they would mute it. And talk to each other. And then turn it back on again, like, no I'm still in, let's just keep going. And after seeing a few of these, I've just seen like …

When was this drawn [the Front Cover of *Twisted Sisters*]?

AKC Well, this was drawn in the 1970s. 1975.

AM Decades, decades later, and now it's the basis for one of the biggest hits out there, that's only growing. And it's not on a network at this point.

AKC Maybe they read my comic.

AM I can guarantee you they have and they've definitely lifted it off.

SL And, what I was saying before … So, about that whole male gaze, is that it's okay for a man to get any level of pleasure from looking and engaging with a woman's body, but for a woman to engage and give herself pleasure, and for a woman to engage with her body in a way that isn't about being sexually attractive to a man, that becomes a problem.

AM And, to that point, Tina Fey and Amy Polaris right now are on working on Saturday Night Live and how they were doing something and Jimmy Fallon[5] said, I don't like it. And they were like, fuck you. I don't care if you like it or not. You're not in charge here now. And that's why I think what these two women are doing is exactly what they wanted to do with Saturday Night Live, but they couldn't do that ten years ago.

AKC I have to see it. I haven't seen it.

I MIGHT BE KINDER + GENTLER IF I WASN'T LUGGING AROUND THIS EXCESS BAGGAGE!
ALWAYS AFRAID I'LL KNOCK OVER SOME KNICK-KNACK
I'M NOT IN A GOOD MOOD!
10 lbs. 100% FAT
10 lbs 100% FAT
ONE TIME MY BUTT KNOCKED OVER A PEWTER CANDELABRA IN A FANCY STORE + I HAD TO PAY FOR IT (WHOLESALE OF COURSE)
TU QUES
UH OH WE DID SOMETHING NAUGHTY!!
YOU CLUMSY, !
I'M SORRY IT WAS AN ACCIDENT
BUT ENUFF... I REALLY SHOULD BE WORRYING ABOUT MY FACE...
WHAD'YA THINK?
A LIFT?
WOULD IT MAKE MY HAIRLINE RECEDE?
WHAT IF THEY MADE IT TOO TIGHT?
MAYBE AN EYELID JOB?!
ITS HARD TO PUT MAKE UP ON THESE WRINKLES!
BUT I KNOW A WOMAN WHO HAD HER EYE-LIDS LIFTED TOO MUCH + NOW SHE CAN'T CLOSE THEM!
HOW ABOUT THESE DULAPS?*
I'VE HAD THESE SINCE I WAS 19
LAVENDAR CONTACT LENSES??
*DULAPS ARE DOG JOWLS
BUT SERIOUSLY.. I'M NOT (PROBABLY) READY TO DO ANY O'THIS 'CAUSE I REMBER... LONG ISLAND 1962...
ME 'N MY PALS IN JR HI
PROMINENT NOSES, OILY SKIN + FRIZZY HAIR WERE THE NORM... (NO, WE JEWS ARE NOT A CUTE RACE!)
ANY GIRL WITH A SMALL NOSE, NO ZITS + STRAIGHT HAIR WAS AUTOMATICALLY POPULAR...
302
IENCE
YUCH... I CAN'T STAND PEGGY LIPTON SHE'S SO SHALLOW + STUPID!!
SHE'S REALLY MISERABLE DEEP DOWN
YEAH THAT'S RIGHT
SHE LATER MOVED TO HOLLYWOOD, STARRED IN MOD SQUAD + MARRIED QUINCY JONES
BUT THAT YEAR AFTER CHRISTMAS, ALONG WITH THE MIAMI TANS...
A STRANGE NEW PHENOMENON..
PUG NOSES + LOTS OF EYE MAKE-UP + COVER UP UNDER THE EYES.... A DISTURBING EPIDEMIC!
ME 'N MY PALS DEVELOPED A "BIG NOSE PRIDE" PLUS WE GOT TO WHERE WE COULD TELL WHICH DR DID EACH NOSE!
I COULD NOT STAND TO LOOK LIKE A CARBON COPY!
DR DIAMOND
CREEPY
DR SILVER
THEN ONE DAY AFTER SUMMER 63.... I WAS SITTING IN THE LIBRARY....
HIYA BUNCH HOW WAS YA SUMMAH?? WAS CAMP KEE WAH AS FAB AS EVER??
WHO IS THAT BUTTON-NOSED BEAST? SOUNDS LIKE MY FRIEND STEPHANIE KARA-SICK, BUT IT DOESN'T LOOK LIKE 'ER"
UH DO I KNOW YOU?
ITS ME DOODY HEAD! I JUST HAD MY NOSE + CHIN DONE, MY HAIR STRAIGHT-ENED. I GOT BLUE CONTACTS + I LOST 20 POUNDS!!
ITS LIKE SHE HAD A HEAD TRANSPLANT... I DON'T KNOW IF I CAN LIKE HER ANY MORE?!
HOW COME BOYS GET TO KEEP THEIR NOSES?
WOW.. YOU LOOK TO-TALLY DIF-FERENT!
DO YOU STILL LIKE ME??
SURE!
SEVERAL MONTHS LATER: I DISCOVERED MARIJUANA + THE "VILLAGE"!
EVERY BODY LOOKS DIF-FERENT HERE!
HEY.. WAN' YUR PORTRAIT DONE GIRLIE?
I THINK I LIKE IT!
I THINK I'M A AHTIST.

Fig. 4 : »Nose Job«, *Twisted Sisters* (1991).

SL You're given permission for this generation. And that's what Aline doesn't know and that wasn't her intention, as she stated right at the beginning. The effect of what you've done is you've created possibilities.

AKC Well I think the hardest thing is … it's not making yourself attractive to men or trying to make yourself sexual. But I think making yourself really gross and really making yourself, you know, completely grotesque and really showing the underbelly of yourself as a woman. I think that's actually more, you know, forbidden than to make yourself flagrantly sexual. So I think if that cover had been sexy […] If on the cover I'd shown myself naked that would have been okay. But on the toilet, it's just the grossness of it is what's really unacceptable I think.

SL And also to do that kind of disgusting abject thing, and then making it actually a very beautiful, well-designed piece of work. I think that makes it even more complicated. It's difficult to judge it on aesthetic terms because of the subject matter. People find that difficult. But actually, as a work of art, you can see it's very beautifully designed. […] The next thing I wanted to look up to was things related to your Jewish identity and Jewish experience. I wanted to just highlight how the Bunch turns up with, like, a Magen David, a Jewish Star of David, sometimes.

AKC And don't forget the evil eye.

SL Yes. [There] is *Nose Job* [Fig. 4], [where] Jewish identity is identified through physical manifestation. I think that's such a wonderful […] story, […] the way […] you knew, even then, that you didn't want to do the things that were going on.

AKC […] The Sixties were just happening and I think I was saved by, like, Buffy Sainte-Marie[6] and Joan Baez[7] and Judy Collins.[8] […] And then big hair started to be okay, so I actually was spared. Like, I kept my nose, but it was really a close call, because my mother had me in Doctor Diamond's office and he measured my nose. I remember that. They took an instrument and measured your nose. And then he took a piece of paper and he said, look, we can make it look like this.

And I said, »Oh my God«. My mother said, »Oh, it's gorgeous, gorgeous«. And they had an appointment for me but fortunately I got out of it. I kept, like, putting it off for reasons, and I got out of there, like, you know, just in the nick of time. […] Can you imagine me now with a pug nose? Horrifying.

SL Can you see right at the top-hand corner [of this page from *Drawn Together* (2012)] you've got [a Star of David] [Fig. 5]? They're having a discussion about whether or not Robert was being anti-Semitic in a previous page […]. And there Bunch is wearing, not only a Star of David, but also a T-shirt that says Kosher on it.

AKC And *Tefillin* [phylacteries], I had *Tefillin* on my head.

SL Oh you had *Tefillin*, I didn't even notice that, wow.

IT WOULD BE TACTFUL IF YOU COULD JUST ADD A LITTLE SOMETHING, DEAR!
UHH, ULP, WELL... I DUNNO... AFTER A PITCH LIKE THAT, ALL I CAN FEEL IS OVERWHELMED....WITH, YOU KNOW, GRATITUDE! I'M LIKE, WOW, WHAT A DEAL I'M GETTING HERE!
NEVERMIND!
SPIEGELMAN HERE IN HIS CAMEO APPEARANCE SEEMS TO BE TAKING MY RUMINATIONS ABOUT THE JEWS AS ANTI-SEMITISM... I CERTAINLY DIDN'T MEAN IT AS SUCH... OKAY, I'M A LITTLE PARANOID, I'LL ADMIT, BUT I'M WORKING ON IT!
OH... HE JUST THOUGHT YOU MISUNDERSTOOD THE MEANING OF PASSOVER OR SOMETHING... AND DAHLING, YOU DO CALL THE JEWISH RELIGION "BRAND X"...
OH, I SEE...
NOW I MIGHT EVEN THINK THAT'S TRUE IN SOME WAYS.... BUT I'M ONE O' THEM.. I'M ALLOWED TO SAY THAT!
ULP
BUT, LIKE, ISN'T THIS HOW THE STORY GOES? GOD PUNISHES THE EGYPTIANS FOR NOT LETTING HIS CHOSEN PEOPLE GO FREE BY KILLING THEIR FIRST-BORN SONS, RIGHT? BUT THE ANGEL OF DEATH PASSES OVER THE HOUSES OF THE JEWS BECAUSE GOD TOLD THEM TO SHMEAR SOME BLOOD ON THEIR DOORS OR SOMETHING... RIGHT?
NO IDEAR?!
COME ON, YOU MUST KNOW ABOUT PASSOVER! YOU GREW UP WITH IT, RIGHT? DOESN'T IT SAY THAT IN THE BIBLE??
ALL I REMEMBER IS SOME ACTRESS LIKE YVONNE DE CARLO FINDING BABY MOSES IN A BASKET FLOATING IN THE REEDS! WHAT MOVIE WAS THAT?
"THE TEN COMMANDMENTS."
OH YEAH.
DIDN'T YOU STUDY ABOUT PASSOVER WHEN YOU WERE A LITTLE YIDLOCK?
NAH, I QUIT HEBREW SCHOOL AND STOPPED GOING TO SYNAGOGUE WHEN I WAS EIGHT!
WHY WAS THAT?
BECAUSE THEY MADE THE WOMEN SIT UPSTAIRS BEHIND A HEAVY BLACK CURTAIN... IT WAS HOT AND STUFFY & SMELLED OF TOO MUCH PERFUME!
PATRONIZING JERK
211

Fig. 5: »A Couple A' Nasty Raunchy Old Things«, *Drawn Together* (2012).

AKC That's orthodox. Totally orthodox stuff.

SL And there's a whole discussion about the Passover, and Robert says to Aline: »You must know about Passover!« And you say, »All I remember is some actress like Yvonne De Carlo finding baby Moses in a basket floating in the reeds! What movie was that?«
And he says, »Didn't you study about Passover when you were a little yidlock?«
And then you do this whole amazing discussion about what the synagogue was like and on Long Island. You were telling me you used to take your granny.

AKC I used to take my great-grandmother, walk her to synagogue because she was blind. And then we had to sit behind a black curtain upstairs, while all the boys were downstairs.
So one day I said, »Bubbie, why do the women and girls have to sit behind the curtain?« She said, »Because we're dirty«. I said, »No, I just took a bath, I'm not dirty«. I said, »You know what? I'm going to wait outside«. So, from that day on […] I still had to walk her every Saturday, but I brought a book and I waited outside, and I never went in there again. And, you know, she didn't make me go in there. So I realised in some ways … that was her way of saying, »No it's not right, you know«. So it's very interesting. She was a very powerful woman. Her name was Sophie, by the way. Anyway. [Fig. 6]
And years later my grandmother, who was president of the women's auxiliary of their congregation, and the other women raised enough money to build a new synagogue. But before they would give the money, the stipulation was that it had to be Conservative instead of an Orthodox synagogue, and the women had to sit in front on one side, and the men on the other. And so, from then on, it was like that. But it was too late for me. I was, like, an anarchist communist atheist by then. I never went back in there, anyway.

SL You have been to that Old New synagogue in Prague where it's like …

AKC Hole in the wall.

SL Yes. Totally hole in the wall. So the women went behind this whole wall and there was only a tiny little-looking area, and… you were talking a little bit about your great granny. […] Who used to take you to see the New York Comedy?

AKC […] My grandfather was like, you know, he was a comic, he was a great storyteller, and he used to take me to see all the stand-up comics in New York. And I saw, like, Jackie Mason,[9] Joey Bishop,[10] what was his name? Alan King[11] and Henny Youngman[12] and Don Rickles.[13] All those guys. I saw them all when I was a kid and I was, like, the first grandchild so he just took me along with him. And I'm sure that that's where my writing style and humour and all of it comes from that. That's the main aspect of Jewish culture that really speaks to me.

AND WHEN I ASKED MY GREAT GRANDMOTHER SOPHIE, WHY WE WERE STUCK UP THERE, SHE SAID IT WAS BECAUSE WOMEN WERE UNCLEAN AND NOT WORTHY OF LOOKING AT THE TORAH!
SO I TOLD HER I WASN'T GOING INSIDE THERE AGAIN UNLESS I COULD SIT DOWNSTAIRS!
IT'S INTERESTING, SHE DIDN'T SAY ANYTHING... I THINK SHE WAS SECRETLY ENCOURAGING MY REBELLION!
SO THAT WAS IT? YOU JUST NEVER WENT AGAIN AFTER THAT?
NO, WHEN I WAS 12, THE WOMEN RAISED ENOUGH MONEY TO BUILD A NEW CONGREGATION... BUT THEY REFUSED TO HAND IT OVER TO THE MEN UNLESS THEY AGREED TO CHANGE FROM ORTHODOX TO CONSERVATIVE, WHICH WOULD ALLOW THE WOMEN TO SIT DOWNSTAIRS!
R. PENCILLED BY ALINE IN THIS PANEL
DID THE MEN AGREE TO DO IT?
YEAH, THEY GAVE IN AND I WENT A FEW TIMES WITH MY GREAT GRANDMOTHER AFTER THAT... BUT BY THAT TIME I WAS AN ATHEIST AND THE WHOLE THING SEEMED DUMB TO ME... ALSO THE NEW BUILDING WAS REALLY HIDEOUS...
NEW CHURCHES ARE ALWAYS HIDEOUS! RELIGIONS HAVE THE WORST TASTE IN ARCHITECTURE!
MOST OF THE MODERN WORLD IS TOO UGLY FOR A SENSITIVE COUPLE LIKE US.. THAT'S WHY WE HAFTO LIVE IN THIS BEAUTIFUL MEDIEVAL VILLAGE.
WE NEED THIS CLOISTERED ENVIRONMENT SO WE CAN BE CREATIVE AND RUN ON AT THE MOUTH FOR 36 PAGES!
YOU AIN'T WRONG!
HOW WE DO PRATTLE ON!! LOOK AT THESE PAGES, NOTHING BUT TALKING HEADS! NO ACTION, NO SUSPENSE, NO MYSTERY... EVERYTHING'S LAID BARE! YA GOTTA LOVE ALINE 'N' BOB! OH BOY... WELL, I LIKE TH' WAY THE PAGES LOOK, ANYWAY....
WE SHOULD CALL OUR NEXT COMIC "SHUT UP ALREADY"...
IT'S TOO BAD... AFTER ALL THE COMICS I'VE DRAWN, YOU'D THINK MY DRAWING WOULD'VE GOTTEN BETTER... BUT I HAVEN'T IMPROVED AT ALL IN 30 YEARS!
IT DOESN'T MATTER... YOUR STUFF IS TOTALLY WACKY AND SPONTANEOUS....
I'M DOOMED TO DRAW MY HAIR OVER AND OVER AGAIN IN THE SAME WAY..
IT'S MY MANTRA!
212

Fig. 6: »A Couple A' Nasty Raunchy Old Things«, *Drawn Together* (2012).

I KNOW... I KNOW... YOU'VE NEVER GOTTEN OVER THAT... YOU STILL THINK YOU'RE UGLY, BUT YOU'RE ACTUALLY A VERY ATTRACTIVE WOMIN... POOR LI'L THING!
WAH.. SNIVEL.. BLUBBER.. I'M SO LUCKY BOB.. C'CAUSE- SNIRK- AT LEAST I HAVE YOU AN'-AN' YOU LOVE ME AN' YUR NICE TO ME, RIGHT? SNURF...
RIGHT, BOB? AWPHH
YEAH, SURE...
SPLUP!
BLUP!
SO NICE YOU'RE ACTUALLY MOVING TO A REMOTE VILLAGE IN A FOREIGN COUNTRY JUST TO SATISFY AN IMPULSIVE WHIM OF MINE!!
FOOL
I GO WHERE THE BUTT GOES...
GHOD... I'M SO EMBARRASSED.. I'M TAKING A NATURAL TREASURE OUT OF THE COUNTRY 'CAUSE I WANT TO RE-DECORATE A MEDIEVAL HOUSE.
THAT'S "NATIONAL" TREASURE, ALINE... REALLY, SOME-TIMES YOU TALK LIKE SUCH AN IMMI-GRANT!
BUT I DO LOVE THE WAY HE LOOKS... SO PALE.. HIGH CHEEK BONES- SIGNS OF A ONCE ARISTOCRATIC ANCESTRY- SO GOYISH!
ye Olde American Stock
ACTUALLY.. WE HAFTO TEAR OURSELVES AWAY FROM OUR COZY LITTLE SCENE HERE OR ELSE THE "EVIL EYE" WILL SHAKE THINGS UP FOR US!
"EVIL EYE"?? WHAT'RE YOU TALK-ING ABOUT??
YOU KNOW... DON'T YOU?? I MEAN THE EVIL EYE WILL GET YOU IF YOUR LUCK IS TOO GOOD + YOU GET TOO COMFY... IT'LL STRIKE YOU RIGHT DOWN TO KEEP THE SCORE STRAIGHT... + TO MAKE SURE YOU PAY ATTENTION TO ALL THE SIGNS... I REALLY BELIEVE IN ALL THAT... I'M TOTALLY SERIOUS!
JEEZIZ... MUST BE AN ATA-VISTIC CARRY-OVER FROM THAT MEDI-EVAL EASTERN-EUROPEAN SHTETL FAMILY OF YOURS...
130

Fig. 7 »Aline 'n' Bob 'n' Sophie in Euro Dirty Laundry«, »Merci Au Revoir« *Drawn Together* (2012).

That, plus the food. I make all the food for every holiday. So it's the humour and the food that really gets to me.
And then from my great-grandmother Sophie, I got superstition.
So I have no religion. Just superstition and food, you know. It's okay. [...] I have a terrible fear of the evil eye [Fig. 7]. I have, like, two on right now, and stuff like that. That somehow was, like, transmitted to me and I like that kind of spooky stuff. And I won't say that I'm not a spiritual person, but it's very personal and it's completely individualistic and bizarre. And I can't relate in any way, Jewishness and spirituality. It's just, you know, food and humour and scary punishments, and stuff like that.

SL And so here's this picture [Fig. 8] where you took everyone to France and it was as if you were acting out the Wandering Jew phenomenon.

AKC Yes, I *schlepped* them. I *schlepped* them over to France, that's what I say. The Schlepp Set, not the Jet Set.

SL And there he becomes an Orthodox Jew then.

AKC Yes. And Robert, you know, he just kind of went along because ...
The point is though, in California where we lived, it was really redneck and really alienating for us. And Robert and I taught in this school for free because Reagan, when he was governor, gutted the school budget, so we gave free art classes in Sophie's school.
And then, one day I went in, there were hardly any kids in there. And I said, »Where are all the kids?« And he said, »Well the preacher at the local church told them that you and I were the agent of the devil and they should take their children out of the classroom when you come«. And I said, »Alright, we've got to get out of here then, where they're going to burn a cross on the lawn soon, I'm going«. So, that was one factor that made me leave.
But also Robert complained about where we lived so much, because it really was alienating, every day he complained. And finally I just think it got to me. I said, »Alright, we're getting out of here«. And, you know, there was nowhere in America that really spoke to me. And Lora, who was our agent, happened to be living in Paris. She often did call me. When she came to call me then someone said, »You know anyone that would be interested in house-sitting our apartment in Paris, and feeding the plants?« I said, »Yes, as a matter of fact I do. Me.«
You know, so Sophie and I spent the summer there, and that's when I decided it really would be nice to check out what it would be like living here. I made an exploratory trip and found this village and ... Anyway, it's a long story.
We moved over and thought maybe we'll stay for a few years, and in the end we stayed for ever. And now Sophie is married to a French guy and I have three Franco-

ALINE 'N' BOB 'N' SOPHIE
in
Euro Dirty Laundry
"MERCI AU REVOIR!"
C'MON BOB- FAHGET ABOUT IT.. WE'RE OUTA HERE!
I ♥ BRIE
WHY I ASK YOU.. WHAT'S MY KARMA THAT I GOT STUCK WITH THIS— THIS WANDERING JEW? I MUSTA BEEN A NAZI IN MY LAST LIFE...
IT'S NOT HEALTHY TO GET TOO COMFY.. GOTTA SHAKE IT UP!
I WONDER IF THEY GOT ANY LIKE NINTENDOS IN, LIKE, FRANCE
LOVE IT OR LEAVE IT
GUN 'N' GROG
FOOD/ WINE
LIQ
SCHLEP OR DIE!
KICK THEIR ASS TAKE THEIR GAS
BEER BAIT BULLETS
ADIDAS
©1992 by R., A., & S. CRUMB
BUT I DON'T WANT TO SEEM JEWISH ANYMORE... IT'S TOO YUCKY + UNPOPULAR.. EVERYONE HATES THE JEWS!
LOOK MY EYEBROWS ARE LIKE MADONNA'S. NOW DO I LOOK ITALIAN?
ESPECIALLY ME!
I'M NOT ANTI-SEMITIC! SOME OF MY BEST WIVES HAVE BEEN JEWISH.. HA HA HA SEIG HEIL!
PREVIOUS INCARNATION
JUST CAUSE WE'RE PUSHY, CONNIVING WHINY + FUSSY!
LOOKS LIKE FRIDA KAHLO
WHY, I'M PRACTICALLY A JEW MYSELF, I'VE BEEN HANGING AROUND WITH JEWS SO LONG... OFTEN I FIND MYSELF THE ONLY GOY IN A ROOM FULL OF YIDLOCKS!
WHY IZZAT, I ESK YOU... THE JEWS, THEY LOVE ARTISTS SO MUCH?? WHAT?!
ROBBIE KRUMBERG
ONLY VERY FINANCIALLY SUCCESSFUL AHTISTS THAT WE CAN MOOCH OFF OF!
YEW. SHOULD BE FLATTERED
HOST
BLOOD SUCKING PARASITE
128

Fig. 8 »Aline 'n' Bob 'n' Sophie in Euro Dirty Laundry«, »Merci Au Revoir«, *Drawn Together* (2012).

American grandchildren, and I'm going to die there. Fine with me. Is that a good place to end? I'm going to die there.

SL So, as you know I curated *Graphic Details*, a show about Jewish women's confessional comics, and the themes of belonging and not belonging within the Jewish community is explored by other artists in the show. […] Ariel Schrag wrote a beautiful comic *The Chosen* (2007) about trying to rent her flat to an Orthodox Hassid in New York, and how she had this toothbrush with the Star of David on it. And how she thought […] these explicit Jewish signs, encouraged the real estator to rent their flat.

And it's this whole way she wants to pass as more religious, because she's actually half-Jewish. She wants to be more religious. Normally Jews are looking to pass as not Jewish, but this one kind of reverses that expectation.

So she wants to be seen as more religious and she ends it by saying, »I didn't find out if all my Jewish symbols around the flat helped me rent the flat. The next day Joseph left a message that the apartment had been rented. I couldn't help he didn't notice, he didn't say Shalom this time. But no matter what, for at least those two weeks I had been one of the Chosen.«

And there's this sense of even a temporary identity, and I think what I feel with Aline's work is it's a kind of … She's trying out different identities. It's a kind of transitional developing identity, working out the things that work. And having, you know, momentary closeness to some parts; cultural Judaism, or …

AKC Yes. I grew up in like a 95% Jewish area and I thought that it was illegal to be a doctor if you weren't Jewish. So, it's a whole other, you know. There was a whole other reverse kind of thing that I grew up in.

I thought the world was like that because in our generation, you know, these holocaust survivors and people that had lived through all that, they wanted to protect us from reality. Nothing of the past was ever talked about and it was a, kind of, a golden ghetto bubble. But it was truly suffocating and horrible. So the Jewish thing was oppressive where I grew up and it was more social than it was religious. It's very upward-striving and post-war values, but with its Jewish competitiveness and craziness.

We had a lot of entertainment lawyers and Wall Street people. And these, incredible, cut-throat business people ... So it was more culturally Jewish and, in a way, and very oppressive. So I had the opposite thing … I just wanted to separate myself from that. I was so alienated from that, so...

SL [In this comic] [Fig. 9] It could be end of comics for Aline. Is that so? You're finished? You don't ever have to draw another comic as long as you live?

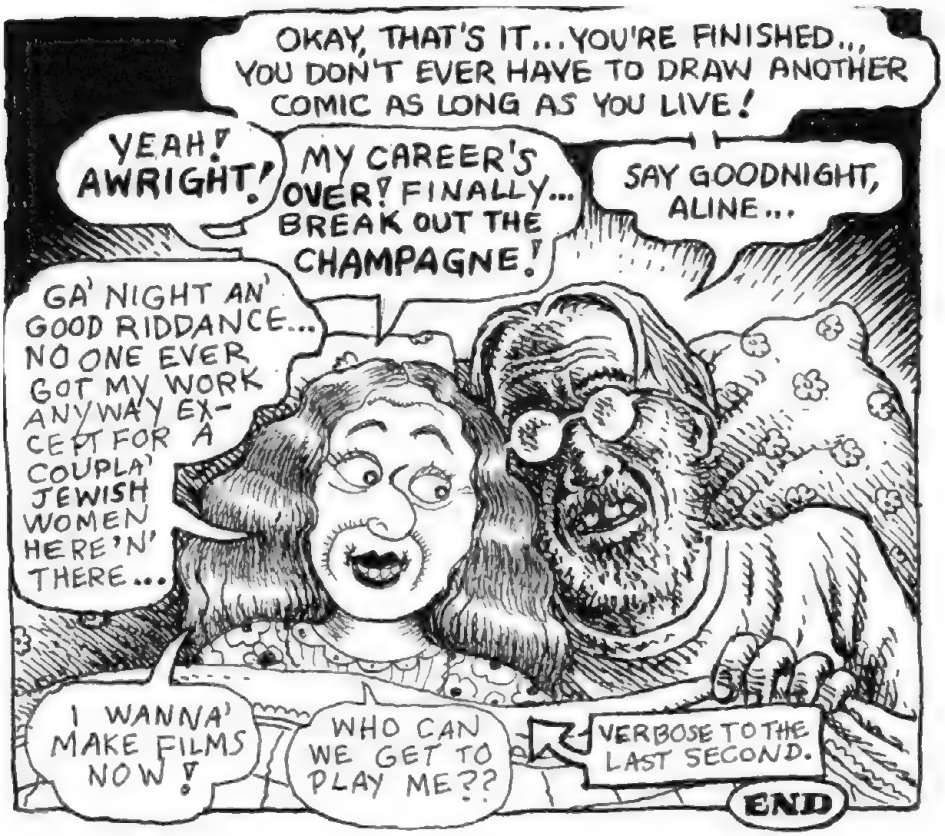

OKAY, THAT'S IT... YOU'RE FINISHED.., YOU DON'T EVER HAVE TO DRAW ANOTHER COMIC AS LONG AS YOU LIVE!
YEAH! AWRIGHT!
MY CAREER'S OVER! FINALLY... BREAK OUT THE CHAMPAGNE!
SAY GOODNIGHT, ALINE...
GA' NIGHT AN' GOOD RIDDANCE... NO ONE EVER GOT MY WORK ANYWAY EX-CEPT FOR A COUPLA' JEWISH WOMEN HERE 'N' THERE...
I WANNA' MAKE FILMS NOW!
WHO CAN WE GET TO PLAY ME??
VERBOSE TO THE LAST SECOND.
END

Fig. 9: »Aline and Bob in High Road to The Shmuck Seat featuring more than you want to know about senior sex«, *Drawn Together* (2012).

AKC Yay. Alright. »My career's over. Finally … Break out the champagne. Ga' night an' good riddance. No-one ever got my work anyway except for a couple of Jewish women here 'n' there.« »Say goodnight, Aline«. »I wanna make films now. Who can we get to play me??« »Verbose to the last second«. Actually I don't want to make films and I don't want anyone to play me, that's a joke, but …

SL If you notice in *Drawn Together*, you're seeing this conversation where Aline says, I don't want to make comics any more. Robert always says, oh really. I think you're great. I think your work's wonderful [Fig. 10].

And he's always incredibly supportive and, if you think in the history of art, how many husbands have been supportive of their artist wives. Very, very few. Because generally they're quite demanding individuals who require the wife to give up everything to support their own career … They're critical, they're unsupportive, and they're very needy individuals. But actually, in your case, it's a beautiful example of two creative people who work very well together and who support each other's practice. And I think that's a wonderful thing.

LATER
SO YOU'RE GOING TO QUIT DRAWING COMICS, HUH, ALINE? ...SEEMS A SHAME TO WASTE YOUR TALENT LIKE THAT... YOU'VE GOT A LOT OF GREAT STORIES IN YOU YET...
SO WHAT, IT'S TOO HARD TO DRAW THIS STUFF, I'D RATHER LIVE OFF A YOU... I'M JUST A USELESS PARASITE LIKE EVERY-ONE IN MY FAMILY.. LET'S FACE IT!
NO YOU'RE NOT, ALINE... YOU DO YOUR PART.. YOU'RE NOT A PARASITE... SAY, WERE YOU KIDDING OR NOT WHEN YOU SAID YOU WANTED ME TO MARRY YOU??
I DUNNO, IT'S JUST A SCHTICK, I WOULD LIKE A BIG PARTY AN' ALL BUT I'M NOT SURE ABOUT THE REST! WHY DO YOU CARE? YOU REFUSED MY PROPOSAL, YOU REJECTED ME ANYWAYS. BUT I DON'T CARE, I'M CONTENT WITH MY LITTLE CUTE LIFE!!
YOU ARE A LITTLE CUTE HOUSE-WIFE, BUT WHAT ABOUT YOUR CAREER AS A CARTOONIST? I HOPE YOU'RE NOT REALLY GOING TO GIVE IT UP... YOU NEED MORE CREATIVE OUTLETS THAN JUST BAKING COOKIES FOR ME...
HOW D'YOU KNOW THAT? I'M SICK O'CONFORMING TO THE ARTSY STANDARDS OF HIPNESS... MAYBE THE REAL BUNCH IS A HOUSEWIFE-JOCKETTE, I DON'T HAFTO BE A GAWDAM ARTIST IF I DON' WANTO!
I KNOW! WUTCHA MEAN... DRAWING COMICS IS TORTURE, AND THE COMIC SCENE IS A PAIN IN TH' ASS... I WOULDN'T BLAME YOU FOR BEING FED UP WITH IT... I'VE QUIT DOZENS OF TIMES MYSELF...
OH WELL, I'M TIRED OF TALKIN' 'BOUT THAT .... RAHBIT YEW HAFTO KISS ME NOW! WILL YEW, I WANT YOU TOO!! PLEEZE??
ALRIGHT ALRIGHT..
DO YEW LIKE ME??
KISS!
YEH... SURE...
OK, GOOD BYE, I'M GOIN' TO BUNCH-LAND NOW... AN' BOY IS IT FUN THERE!
I'M GOING TO BOBLAND... BOBLAND IS GRIM...
GREAT ENDING HUH, POPS??
YEAH WELL...
THE END

Fig. 10 »Krumb and Kominsky in their cute lil'l life together«, *Drawn Together* (2012).

AKC Yes. I've been really lucky that way. When I first started doing comics, I was drawing comics before I met Robert, but then I met him and I hadn't had anything published yet, and I hid everything from him. And then the story came out, my first story came out, and he thought it was really great and he really laughed. And I thought, oh phew, you know. It's okay. Because, if he had, like, you know, condemned it, I would have been, like, devastated. So, yes.

SL And so, maybe, you might not … You're finishing a comic now about the houses you lived in.

AKC Taking me a really long time, which is proof that I'm really sort of, slowing down incredibly. I have been painting and I really, I'm interested in doing a lot of other things. So it's not like I'm not going to be creative, but I am interested in exploring things that I've left behind. And, you know, I've told a lot of stories and I have a lot less anger. And I'm not as mean and, when I think of good stories now, they're all mean and I don't necessarily want to tell them.

SL You say in one of the panels […] »An' I don't even have anything bad left to say about my mother!« [Fig. 11].

AKC No.

SL Which was quite a …

AKC No. It's shocking but true.

SL Well, I never would have thought of it but now that you've pointed it out, that's nice. […] So, here you are. Here are the things you're … Nowadays you're interested in sharing the wealth. You've got an art gallery, you do yoga, and you want to concentrate on being a happy old lady.

AKC Yes, it's true. It's true.

SL And here is …

AKC Yes. What's wrong with that? Come on, give me a break.

SL And this is the gallery and this is the next show you're working on with the gallery.

AKC The gallery is a local gallery in the small village that I live in. And there's a lot of local talented people that barely eat, and they would like to live off their work. So I decided… I have been very fortunate and I have enough to live on, and everything like that, I'm now determined to help other artists. So I'm selling their work and trying to, you know, get things out there and make more things happen in the village. And we have concerts, like John & Eden[14] [of *Eden and John's East River String Band*] play with Robert every summer there, and we have a lot of activities going on.
We've now been there 11 years and we actually have some clients and we sell stuff, and it's been, kind of, amazing. And we have silk screens by Robert in there. That helps pay the rent and stuff like that. And this is the next show, which are »The Other Crumbs«. It's opening 1st May [2016] and it'll be there all summer.

AN' I DON'T EVEN HAVE ANYTHING BAD LEFT TO SAY ABOUT MY MOTHER!
REALLY? I'M AMAZED! BUT WHAT ABOUT THAT BROTHER A' YOURS, WHO'S NOW LIVING NEXT DOOR TO US HERE IN THE BEAUTIFUL SOUTH OF FRANCE?!
OY! I'VE GOT ENDLESS HARROWING STORIES ABOUT THAT DUDE!
HE'S PUT ME THRU HELL!
HMM... THAT REMINDS ME, I WONDER WHEN MY AYURVEDIC HERBAL PANTS ARE GONNA ARRIVE... THE ONES THAT MY BROTHER SLACKY ORDERED FOR ME, FROM A COMPANY IN INDIA THAT MAKES CUSTOM TAILORED JEANS?
IS THAT SLEAZY ENOUGH FOR YA?
IM IN A LONG ISLAND ETERNITY
COME ON, LET'S TELL ONE STORY ABOUT YOUR BROTHER. THEN YOU CAN QUIT DRAWING COMICS AND GO YOUR WAY, DO WHATEVER YOU WANT!
CRUNCH
OKAY... THE CLASSIC SLACKY AT HIS EXCRUCIATING FINEST... DO YOU REMEMBER THAT TIME WHEN FRANZ AND HANNAH WERE VISITING DOWN HERE??
HO BOY... YES, I REMEMBER. HE WAS IN TOP FORM THAT NIGHT, THE EVENING OF THE INFAMOUS...
DINNER WITH SLACKY
HOOKERS 'N' TARBALLS! NOTHIN' LIKE IT, MAN!
WE WERE INVITED TO DINNER WITH TWO REFINED, OLDER EUROPEAN COUPLES. INNOCENTLY ENOUGH, THEY ALSO INVITED ALINE'S BROTHER...
ONE OF THESE COUPLES, FRANZ AND HANNAH, WERE DUTCH JEWS WHO HAD SURVIVED THE HOLOCAUST. THEY HAD BOTH SPENT YEARS OF THEIR CHILDHOOD IN CONCENTRATION CAMPS.
THEY WERE MODEST AND SOFT SPOKEN BUT EVERYTHING THEY HAD TO SAY WAS WORTH LISTENING TO...
I FELT HONORED TO BE IN THEIR PRESENCE.
R.: SLACKY WAS VERY ON THAT NIGHT. WHO KNOWS WHAT HE'D TAKEN? XANAX, OXICODONE, PERKIDAN, LEXOMIL... GOD KNOWS WHAT... I WAS TRYING TO LISTEN TO THE INTERESTING STORIES THAT FRANZ & HANNAH WERE TELLING, BUT SLACKY WAS BENDING MY EAR...
AFTER WE WERE LIBERATED I MADE MY WAY BACK TO AMS... BUT I CO... FAM...
MY FAMILY FLED TO UZBEKISTAN BUT WE ENDED UP IN A SOVIET ... CAMP. WE THOUGH...
LISTEN, THAT BITCH PROBATION OFFICER FUCKED ME OVER!
OKAY, SO I TURNED IN SOME HOT URINE A COUPLE A' TIMES...
HOW DID YOU SURVIVE IN THE CAMP? WHAT DID YOU EAT??
WE ATE STARCH! MY MOTHER FOUND SOME STARCH! SHE KEPT US KIDS ALIVE ON STARCH SOUP!
HEH HEH
...GAVE ME ANOTHER YEAR! D'YOU BELIEVE THAT?!
DAMN BITCH!

254

Fig. 11: »Aline and Bob in High Road to The Shmuck Seat featuring more than you want to know about senior sex« *Drawn Together* (2012).

> So that's very satisfying and I've … You know, I'm helping ... One artist doesn't have any insurance and he has to have a cataract operation, so […] I'm paying for his cataract operation. It's stuff like that.
> So, I'm becoming a nice old lady. Generous, you know, [a] godmother artist.

Further Reading

Chute, Hillary: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press 2010.

Kominsky-Crumb, Aline: Need More Love. A Graphic Memoir. London: MQ Publications 2007.

Kominsky-Crumb, Aline, Robert Crumb and Sophie Crumb: The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 1993.

Kominsky-Crumb, Aline and Robert Crumb: Drawn Together. London: Knockabout Ltd. 2012.

Lightman, Sarah: Drawing the pathetic parent creature. Aline Kominsky-Crumb in conversation with Sarah Lightman. In: Studies in Comics 7.2 (2016), pp. 301–324.

Lightman, Sarah (Ed.): Graphic Details. Jewish Women's Confessional Comics in Essays and Interviews. Jefferson, NC: McFarland 2014.

Noomin, Diane: Twisted Sisters: A Collection of Bad Girl Art. London: Penguin Books 1991.

Oksman, Tahneer: How Come Boys Get to Keep Their Noses? Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs. New York: Columbia University Press 2016.

Table of Figures

Fig. 1 and 2: Aline Kominsky-Crumb: Bunch Plays With Herself. In: Aline Kominsky-Crumb: Love That Bunch. Seattle: Fantagraphics 1990, pp. 21–22.

Fig. 3: Aline Kominsky-Crumb: Twisted Sisters. No. 1. San Francisco: Last Gasp 1976, Cover.

Fig. 4: Aline Kominsky-Crumb: Nose Job. In: Noomin: Twisted Sisters 1991, p. 155.

Fig. 5 and 6: Robert Crumb and Aline Kominsky-Crumb: A Couple A' Nasty Raunchy Old Things. In: Robert Crumb and Aline Crumb: Drawn Together. The Collected Works by R. and A. Crumb. New York: Liveright 2012, pp. 211–212.

Fig. 7 and 8: Robert Crumb and Aline Kominsky-Crumb: Aline 'n' Bob 'n' Sophie in Euro Dirty Laundry. Merci Au Revoir. In: Robert Crumb, Aline Crumb: Drawn Together. The collected Works by R. and A. Crumb. New York: Liveright 2012, pp. 130, 128.

Fig. 9: Robert Crumb and Aline Kominsky-Crumb: Aline and Bob in High Road to The Shmuck seat featuring more than you want to know about senior sex. In: Robert Crumb and

Aline Crumb: Drawn Together. The Collected Works by R. and A. Crumb. New York: Liveright 2012, pp. 256.

Fig. 10: Robert Crumb and Aline Kominsky-Crumb: Krumb and Kominsky in their cute lil'l life together. In: Robert Crumb and Aline Crumb: Drawn Together. The Collected Works by R. and A. Crumb. New York: Liveright 2012, p. 76.

Fig. 11: Robert Crumb and Aline Kominsky-Crumb: Aline and Bob in High Road to The Shmuck seat featuring more than you want to know about senior sex. In: Robert Crumb and Aline Crumb: Drawn Together. The Collected Works by R. and A. Crumb. New York: Liveright 2012, p. 254.

1] Broad City stars Ilana and Abbi, two Jewish American women in their twenties, in New York City. It was created by Ilana Glazer and Abbi Jacobson and is based on their real-life friendship, and their lives in New York.

2] Tina Fey is an American actress, comedian, writer and producer, a contributor to Saturday Night Live and creator of 30 Rock (2006–13) and Unbreakable Kimmy Schmidt (2015–19).

3] Amy Poehler is an American actress, comedian, writer, and producer, a cast member on Saturday Night Live (1975–present), and starred in Parks and Recreation (2009–15).

4] Broad City finished as a series in 2019 after Series 5.

5] Jimmy Fallon is the host of The Tonight Show Starring Jimmy Fallon (2014–present) and previously, Late Night with Jimmy Fallon (2009–13).

6] Buffy Sainte-Marie (born 1941) is an Indigenous Canadian-American singer, musician and composer.

7] Joan Baez (born 1941) is an American folk singer, song writer and musician.

8] Judy Collins (born 1939) is an American folk and pop singer and songwriter.

9] Jackie Mason (born 1928) is an American stand-up comedian and film and television actor whose work was grounded in his Jewish background and was awarded a Tony Award, an Outer Critics Circle Award, an Ace Award, an Emmy Award, and a Grammy nomination.

10] Joey Bishop (1918–2007), was an American entertainer with his own weekly comedy series playing a talk/variety show host, who was also a member of the ›Rat Pack‹ with Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis, Jr. and Peter Lawford.

11] Alan King (1927–2004) was an American actor and comedian.

12] Henny Youngman (1996–98) was an English-American comedian and musician.

13] Don Rickles (1916–2017) was an American stand-up comedian, actor, and author.

14] Eden and John's East River String Band is formed of two members, John Heneghan and Eden Brower. They play country blues and often feature other guest musicians including Robert Crumb.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»It[']s a Relief!«

Verbal Aspects of Aline Kominsky's Style

Lukas Etter (Siegen)[1]

With her early comic strips often described as blunt and taboo-breaking, Aline Kominsky[2] was a pioneering figure of San Francisco's 1970s *underground comix* scene. Yet broad critical attention for her work set in much later. In recent years, Kominsky's work has been lauded for its mixture of *punk* and *chic*. Building on this late critical success, I aim for a reading of self-reflexivity and language in Kominsky's œuvre as specifically relating to artistic style. The present essay acknowledges the obvious significance of formal features (thickness of lines, shading, etc.) for style in comics and graphic storytelling. Yet its main focus is on verbal aspects of style. This in turn includes the relevant discourses, i.e., the question how readers react to, and how Kominsky has her own characters and autobiographical avatars talk about, artistic style. Inevitably, this will touch upon how Kominsky's œuvre often breaks with taboos, in both content and form.

To start with, let us dwell on this *obvious significance* once more. A prominent way for Kominsky to reflect on artistic style is through drawing. Kominsky has frequently published collaborative comics with other artists. This has included Diane Noomin as well as Robert Crumb, her husband since 1978. Both in her individual work and in her collaborations, Kominsky has style occupy center-stage aesthetically. »A Couple a' Nasty Raunchy Old Things« (2012c [1997]) is a strip that illustrates this. In this strip, the avatars of Kominsky and Crumb are joined by a relatively realistically outlined Zorro—later revealed as a stand-in for Peter Poplaski—and subsequently by the avatars of Art Spiegelman and Charles Burns (Kominsky Crumb/Crumb 2012c [1997]). By the visual styles in which they appear, the three characters (Poplaski, Spiegelman, Burns) bear the traits of the three respective real-life comics artists, which in turn adds to the various meta-comments in the strip. Many other Crumb-Kominsky collaborations equally reflect on choices of style. Kominsky and Crumb often share the panel with their drawings, a phenomenon Tahneer Oksman describes as two styles »bump[ing] up« (Oksman, 54) against each other. In other works, they draw each other in such a way that one artist is more dominant than the

other (Kominsky Crumb/Crumb 2012a, 165, 259–264); or they include the experiment of reversed roles: Kominsky draws Crumb, Crumb draws Kominsky (Kominsky Crumb/Crumb 2012a, 78).

Highlighting Verbal Aspects

Departing from this obvious significance, how can we diversify our discussion of style in Kominsky's œuvre—and perhaps, of style in comics more broadly? With a view to a recent edited collection, *Style(s) de (la) bande dessinée* (2019), the question becomes applicable and specific. Why would the editors, Benoît Berthou and Jacques Dürrenmatt, talk about »style(s)«, i.e., use the term both in its singular and plural forms? Berthou and Dürrenmatt tackle this rhetorical question head-on in their introduction (7–10). They defend the point of view that whoever thinks theorizing style is a quick-and-easy project is unlikely to do it justice. The challenge the editors were facing was to make sense of style in comics without foregoing all previous approaches to the medium. These approaches had attempted to inscribe comics in the context of literary history, to study the proper traditions of comics genres, to analyze comics structurally and semiotically, to zero in on medial aspects, or to focus on connections between comics and other forms of artistic expression. In all of these contexts, the editors contend, style was by and large viewed with a negative connotation, unless it was ignored in the first place (7).

The reason for negative views may lie in the discourses on style in other forms or artistic expression, according to Berthou and Dürrenmatt (7–8). Here, the editors see style as used in a differential and judgmental fashion. In a classic conception, the ›natural‹ artist is characterized by their capacity of having style fall into place, as it were: given their talent, they know what tools to use and how to use them in a given situation, and that this particular use is the only one that will make for a unique and meaningful work of art. In contrast to would-be artists, who are overusing *manière*, thereby creating a *mannered*, that is, pretentious result, the ›natural‹ artist only uses select forms of *manière* and combines them in idiosyncratic ways (8). Yet Berthou and Dürrenmatt go on to stress that these are ideas of the past. Comics pioneer Rodolphe Töpffer and his followers transferred such ideas into the world of comics, or proto-comics, in a time when the complexity of mass serialization and collaborative production was not yet the theorist's biggest concern. As this complexity developed over time and still progresses, however, it has become increasingly important to allow for a discourse on style and styles, i.e., for singular and plural alike (9–10).

To put this *plurality* into practice, Berthou and Dürrenmatt did not stick to the format of the conventional edited volume. Rather, they invited twenty authors to team up in various permutations and compose the eight articles that make up the volume. The approaches

range from historical to aesthetic to sociological. The collection's first part is concerned with the analysis of styles in collaborative comics as well as with the questions of how an author's style is a child of its time (both in its production and reception), and whether a particular style can be passed down from one generation to the next. The succession of chapters in the volume's second part implicitly gestures towards implied subjectivity (cf. Etter 2017, 98–99). The chapters move from the *immediately personal* as a topic of interviews and self-representations via creators' experiments (e.g., a comic strip incorporating other art forms, or a comic strip as stylistic potpourri) all the way to the *meticulously planned* page architecture as a stylistic device. We may summarize this overview by reminding ourselves of the variety of visual elements artistic style comprises. In my view, artistic style covers such aspects as drawing style, lettering, the combination of text and image on a page, and page layouts (see also Etter 2017, 94; Etter 2020).

And it comprises verbal elements as well. To return to Kominsky, verbal forms of self-reflexivity run like a common thread through her œuvre. For instance, when her idiosyncratic artistic style had garnered negative response in the early *underground* years, the artist created characters that reflected on this response (see also Chute, 29-31; Bagge, n.pag.; Kominsky 2007, 336). Hillary L. Chute dedicates a chapter to Kominsky in her monograph *Graphic Women*, in which she shows how the artist downright »forces readers to consider the issue of subjectivity and self-representation« (53). The autobiographical avatars in Kominsky's œuvre often break the fourth wall and address us as readers; in their statements, they either imply or explicate that the seemingly primitive, scratchy, untutored, and messy drawings are inspired by forms of visual expression from outside the realm of comics (Chute, 47–48).[3] One of the scenes that Chute dwells on poignantly contemplates how linguistic choice, narrative voice, and other aspects of artistic style intertwine. The autobiographical avatar here summarizes her move to a different city as clamping the umbilical cord and claiming agency; she proclaims to insist on creative freedom and on *inscribing* herself *into* her own autobiographical realm: »I set out to *live in* my style« (qtd. in Chute, 36, emphasis mine).

If verbal elements are to be of importance, this asks for a close reading of Kominsky's language. Creative spelling, non-conventional punctuation, the use of a stereotypically non-rhotic Long Island dialect (»on the Intahnet«, Kominsky Crumb/Crumb 2012a, 180)[4]: all these are characteristics of Kominsky's lambent use of language. Less evident is the subversion of conventions through specific idioms. When self-deprecatingly deploring her bad cooking skills (Kominsky Crumb 1990b), the Kominsky avatar does not refer to the result as lacking in *smell* or *taste*. Rather, the visual aspect of the pan's content—visible to the reader as a dark mishmash—is highlighted when she rhetorically asks why »this« does not »look right« (Kominsky Crumb 1990b, 84). The panel condenses contemplation: where other senses ought to matter, we still judge things and people by their looks.[5]

It also asks for an analysis of the language with which Kominsky's characters immediately reflect on style. Collaborative comics are a suitable place to start out from. The Zorro episode mentioned above (Kominsky Crumb/Crumb 2012c [1997]) is replete with allusions and puns, especially in the part where Robert Crumb's avatar is absent—taking a nap, as we learn. For instance, a label pointing towards Kominsky's avatar explicitly highlights that its drawing style is the result of collaboration; at the same time, the label toys with the polyvalence of Spiegelman's first name. It reads »Aline pencilled by Art« (Kominsky Crumb/Crumb 2012c [1997], 190) and stands immediately after Aline's wish to have the »two talented cartoonists« (i.e., Spiegelman and Burns) assist her in her drawings. After complaining about the quality of drawings in the scene, the Burns avatar states that he is now returning to his (activity of) »Drawing with Art« (Kominsky Crumb/Crumb 2012c [1997], 192). Both statements hint at Spiegelman's involvement and at the previously uttered call for artistic improvement.

There are several other instances of the characters' play on words as the scene unfolds. Consider how Charles Burns' avatar expresses his desire to »rule out the *borders*« (Kominsky Crumb/Crumb 2012c [1997], 191): crucially, he does so just one page after the amenities of particular nations—France vis-à-vis the United States—have been highlighted. Another instance is found when the Burns avatar effectively parallels the quality of his drawing with his psychological stability: in an explosive moment of emotional and aesthetic liberation, the avatar rids himself of the others' drawing styles and enters his own »soothing« surfaces of »black ink«—though he then immediately regresses again, now seeing the need to reassure the others: »Oh! I'm fine...*Fine! Really!*« To the very end of the page, the series of subtle puns continues. Seeing how short-lived Burns' moment of liberation was, Kominsky comments on more than just three-dimensionality when she ponders that »he has almost no relief« (Kominsky Crumb/Crumb 2012c [1997], 192).[6]

As is revealed when we revisit these collaborative comic strips, they cannot be reduced to *style as drawing style*. Collaborations and formal experiments are also an invitation to reflect on voice and agency. As Oksman argued, scenes in which each artist draws themself render evident that identifications of style are dependent on »delineations and articulations of boundaries between self and other« (Oksman, 54). At the same time, the self-same set of collaborations highlights the *difficulty* of such delineations, Oksman asserts. Especially by means of elements that are not easily attributable to one person or the other—e.g., background elements, panel borders—the collaborating artists »question the boundaries between self and other, artist and muse, creator and collaborator« (Oksman, 54).[7] Focused on Kominsky, Chute contends that the artist toys with a »non-continuous self-representation [which] unsettles [...] subjectivity« and yields an »unfixed, nonunitary, resolutely shifting female self« (Chute, 31).

Gender, Bodies, and Discursive Contexts

To reflect on Kominsky as a *female* artist—an artist who not only enters the relatively male-dominated 1970s scene but dares to insist on a *resolutely shifting female self* in her œuvre—is to reflect on the discourse of style as forged by historical context. One of the chapters in the Dürrenmatt/Berthou volume addresses this very topic. As part of the volume's section on the question of real-world circumstances that shape style and are shaped by it, the chapter »Faire genre« invites readers to think about connections between style and gender in the world of comics (Bréan et al.).[8] Far from reducible to the intrinsic talent of an author, style is also pertinent *beyond* the creation of a work in a narrow sense of the term, the article's six co-authors highlight. Based on a number of historical examples, especially comics by female creators, they argue that close scrutiny of a style entails retracing the phenomena of *faire style* and *faire genre*. This latter expression obviously insinuates ›doing gender‹, yet together the two expressions are productively multilayered: French *genre* translates to gender and genre alike; *faire* can be understood to mean both making and doing, i.e., both creating and carrying out. With reference to chapters in the history of Francophone graphic storytelling—from 18th-century bourgeois drawing via the systematically underestimated role of female comics authors prior to 1968[9] to the foundation of the *Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme* (2005)—the authors ultimately show that our analyses of a given style ought to take into account the factors of its being identified (or not); the possibility of its acknowledgment and, potentially, critical acclaim; and the ways in which it is distributed as a brand throughout the world of comics, and beyond (Bréan et al.).[10]

Indeed, this reflection on *faire style / faire genre* confirms Chute's earlier analysis of Kominsky's work. Regarding the *underground* years, Chute points out that early readers' letters that negatively reacted to Kominsky's style often had to do with gender and the body—and they often came with an overtly sexist or misogynist tone (cf. Chute, 31). In her contribution to the present special issue, Véronique Sina takes up this point. She discusses Kominsky's specifically non-idyllic depiction of bodies and body parts—the nude body during late stages of pregnancy, close-ups on the avatar's vagina during masturbation—as one of a myriad of ways in which the artist questions taboos and breaks with conventions. As Sina demonstrates, such portrayals are part of Kominsky's creative plea for a decolonized body (particularly, decolonized *female* body) and for artistic expression that deconstructs normativity and stereotypes (cf. Sina 2020b). With reference to Kominsky's entire œuvre, Chute describes how the artist insists on »the complexities of sexuality«, for instance, by »mix[ing]« depictions of »degradation and pleasure« (35, 51). To quote Chute again, Kominsky makes use of such a mix to display her artistic agency in the present, without shying away from puzzling and disturbing effects.[11] What unites Kominsky's »portrait[s]«—playful, puzzling, or disturbing—is her insistence on directness in terms of body images; the artist »demonstrates [an] unflinching focus on the messiness« of bodies and on their »deidealized« portrayal (51, 38, 45).

The *deidealized* or *messy* body may be linked to Kominsky's reflection on the act of drawing and telling a story. To summarize two examples discussed by Chute, this happens when the embodiment metaphor is taken to extremes so as to allot a face to the character's inner voice (Chute, 44) and when Kominsky reflects on the »casual viciousness« of violence (41)—by using potentially disturbing contrasts, for instance, between the opulence of ornamental patterns and the depiction of sexual assault (36–37, 40). The list could be continued with a range of panels dedicated to artistic output as a form of bodily agency. In parts of her work, Kominsky reflects on the physical experiments and *gedankenexperiments* of, e.g., drawing with her foot (Kominsky Crumb et al., 52) and drawing figures that have no hands (Kominsky Crumb et al., 68).

The clothing of bodies equally occupies a prominent role in Kominsky's comics. Her characters repeatedly suggest that style in comics is not categorically distinct from style in fashion (see, e.g., Kominsky Crumb 2007, 326–332).[12] In a comic strip from 1994, an autobiographical avatar rejoices at the thought that keeping her clogs has finally paid off, as they are »in style again«, only to realize shortly that they »don't go with« the outfit she is wearing (Kominsky Crumb/Crumb 2012a, 164). This comic strip and the myriad of others in which the avatar appears in swiftly altering wardrobes suggest that style, in both drawing and fashion, may be bound up with the realms of convention and hegemony. Some elements are said to ›fit‹ a certain outfit but not another, they are said to ›fit‹ a certain era but less so a later or earlier one.

Kominsky's avatars reflect on how looks induce judgment. They may participate in the practice. They may also address it by taking a critical distance. An autobiographical strip from 1989, titled »Growing Up as Arnie's Girl« (Kominsky Crumb 1990a), is concerned with judgment as harassment. The avatar's father, presented in this and several other scenes as emotionally abusive (see also Kominsky Crumb/Crumb 2012a, 125, 178, 196), here comments on the perceived futility of young Aline's *maquillage* activities (Fig. 1). While Aline declaredly »tried to [...] disguise [her] flaws...« in front of the mirror, he peeks through the door, insulting and urging her at the same time: »Hurry up in there gawgeous... *ya can't shine shit!*« (Kominsky Crumb 1990a, 171). On a surface level, the father is using a complacently vulgar expression to disenfranchise young Aline's *looks*—›hard though one may try, it is impossible to beautify feces‹. As if this were not harrowing enough, Kominsky recollects the exact idiom in the comic strip. This recollection leads to a second, a deeper level: the father, and perhaps parts of young Aline's surroundings with him, disenfranchise young Aline's *abilities*: ›hard though *you* try, *you* will not manage to shine *anything*, no matter what it is‹. The feces are now a stand-in for ›no-matter-what-it-is‹, turning the statement into a different direction: applying make-up as a conventionalized (and habitually, gendered) form of painting surfaces and drawing lines. As outlined in the strip, the problem lies in the normative audience, an audience consisting of people who stop by and consider themselves entitled to judge the result.[13]

Fig. 1: Multi-layered recollection of verbal abuse (Kominsky Crumb 1990a, 171).

The ensuing panel—along with strips relating the same episode[14]—explores the avatar's escapist response to her surroundings. For some time, she goes through experiences linked to college life, alcohol, »drugs«, teenage pregnancy, and the act of »r[unning] away« (Kominsky Crumb 1990a, 171). In the long artistic run, we learn, Kominsky did not accept that her father's comment would pass without a comment of hers. One of her avatars (Kominsky Crumb/Crumb 2012a, 144) transfers the father's expression to a different context; she opines that if anything is excrementitious it is the supposedly neat and well-rounded aspects of mainstream comics culture. »God, I hate that superhero shit!« she exclaims and goes on to declare what I read as a condensed chapter of Kominsky's ongoing artistic manifesto: »[T]he more personal, revealing and sniveling, the more interesting...« (144). By this statement, Kominsky evokes a trope of *underground comix* practice—prominently propagated in the Centerfold Manifesto (Griffith et al.)—and connects it to questions of style (on this topic cf. Kupczyńska 2019).

Such a manifesto chapter draws on political circumstances. It implies a discussion of audiences that may not be aware of how their supposedly formalistic and aesthetic judgments reflect on positionality. At the same time, a manifesto chapter of this kind may also

serve as an invitation for the celebration of uninhibited artistic expression. In interviews, Kominsky has spoken about the »other women like [her]« whose encouraging letters inspire her (Chute, 39). Indeed, this real-life community seems prominently addressed in her autobiography, as she gives extended advice for various forms of creative output.[15]

Playful Relief-and-Response Cycles

In a conversation with Zaro Weil that forms the fifth and final chapter of Kominsky's autobiography *Need More Love* (2007), Kominsky appears to elaborate on her ongoing manifesto. She states that she is »willing to expose [her]self and provoke a reaction in both life and art« (341). Crucially, she sees a »seamless« continuation between various forms of expressiveness; when asked about »decorating [one]self« (for instance, through fashion), »[one's] environment« (for instance, through a house's interior design), and »[one's] art[work]«, she opines that there is no fundamental distinction (352). Prompted to comment on her »personal style« in fashion (328), Kominsky holds:

> I pick and choose from various things and take what I like, without having to justify or rationalize everything that I do. It might be a designer item that looks good on me: I'll mix that with a dress I made from a bedspread, and something else I found in a clothing swap meet, then another thing I bought in a mid-price store, and I'll use all those elements to create my particular ›look‹. I know exactly where I'm going with it, the picture is already formed in my mind—I have a very definitive style. (Kominsky 2007, 328)

In essence, it is as though Kominsky here anticipated Chute's descriptive phrase of the *resolutely shifting female self*. This does not just happen on the level of the multifaceted wardrobe that may combine a »designer item« with a make-shift item. Her »very definitive style« also extends to other forms of creative expression, and hence playfully rides on the idea which Oksman would later describe as *questioning the boundaries*. Sometimes there is no reason for a categorical distinction between designer and model, Kominsky's statement suggests.

In this interview, Kominsky reaches out. She combines a description of her own practice with an encouragement towards others—the readers—to pursue their projects and live their creative independence. This includes various intertwined credos. To stop »caring [...] about« and stop »worrying about« what is currently »in style« (328). Rather, to find »[your] personal style« and »do your own thing« (328, 329). To do so by building on recollection of the natural world (328), architectural memories (353), family history (333), body positivity (346–348), wisdom and experience (326–328); by avoiding the allure of cuteness (341) and the restraints of commercialism (338–344) all the while maintaining functionality (352); by remaining fearless of setbacks (353), since, ultimately, we »owe it to other people« to make an effort (346). Readers will manage to develop a sense of »[their] own style« if they »listen«

to her advice (353). In essence, Kominsky has the finale of her autobiography culminate in a community-building manifesto chapter with regard to style and personal expression.

To conclude, we have seen how Aline Kominsky creatively reflects on both negative and positive response to her artistic style. Her œuvre uses verbal commentaries to highlight style as a phenomenon that succumbs to conventions and is co-created and co-evaluated by readers and beholders. The following example encapsulates this point. It is an excerpt from the Kominsky-Crumb collaboration »Aline'n'Bob in Our Lovely Home« (1988) and may be read as alluding to various sorts of reaction, negative and positive, to Kominsky's work.

I FLUCTUATE BETWEEN WANTING TO KILL YOU AND HAVING THE TENDEREST FEELINGS TOWARD YOU...
SMOOCH KISS
I KNOW. I LIKE IT WHEN YOU SUBDUE MY RAMBUNCTIOUS PERSONALITY.. I HATE LIVING WITH IT TOO...
IT'S A RELIEF!
BUT DON'T GET TOO COCKY!
REMEMBER I CAN BOUNCE YOU OFF ANYTIME WITH ONLY MINIMAL EFFORT!
BAM
I'LL KEEP IT IN MIND...
ROBERT HAD THE NERVE TO TOUCH UP THIS FACE A.
I COULDN'T HELP IT... IT WAS TOO MINIMAL! -R.

Fig. 2: Self-Reflexivity and the Ambiguity of »Relief« ([Kominsky] Crumb/Crumb 2012b, 124).

The pair of panels (Fig. 2) shows the *Aline* avatar wooed by the *Robert* one, with a chiastic structure that puts the twice-appearing Aline in the middle—first like a Madonna dropping her gaze, then like an emphatically physical figure dropping her husband. Aline states in one speech bubble that she is glad her husband »subdue[s] [her] rambunctious personality« and follows up with a condensed statement: »It[']s a relief!« Crucially, the next panel not only shows the same avatar displaying her physical prowess to contrast said statement. It also includes text elements that serve as comments on the first panel's drawing styles, written in two different handwritings and signed »A.« and »R.«, respectively. While »A.« complains about the fact that her drawing of the Aline avatar's face was touched up by »R.«, the latter explains his urge by the fact that the drawing had been »too... *minimal*«. The directionality of the first text element's borders, and more specifically, its arrow pointing back into the center of the first panel, suggests a parallelism. It invites us to read the adjacent speech bubble again. At least sometimes, cross-hatching around silhouettes brings figures to life and makes them

three-dimensional; at least sometimes, drawing autobiographical comics has the potential to relieve those involved of emotional burdens. Once again we end up at the double-edgedness of *relief*. Self-representation in comics means moving inwards and moving outwards simultaneously, the two panels appear to suggest.

Perhaps this is one of the tacit reasons for which the pair of panels was later chosen for the inner cover of the anthologies *The Complete Dirty Laundry Comics* (2003) and *Drawn Together* (2012): they capture a playful approach to artistic style. Taken together, the *maquillage* and the *relief* examples highlight the import of looks—looks which may kindle comments and thus come with a problematically normalizing bent. As though responding to this bent, the Kominsky avatar in the *relief* example offers a particularly thoughtful take on negative responses and ill will as countered by artistic output and reclaimed agency.

When analyzing stylistic matters in Aline Kominsky's œuvre, it is critical to include the aspect of language. My attempt was to use a poignant last example—the *relief* one—to drive home this main argument. Instead of dwelling on these points any further, I close the essay on two methodological questions that I kept—and keep—critically reminding myself of. The first one follows Leah Misemer's recent call (2019) for comics scholarship that historically contextualizes and acknowledges how production processes (e.g., community-based copy-editing) shape the final product. It is the question what toolsets are helpful to study individual artistic style while doing justice to comics as based on communities and co-creation, i.e., while circumventing a focus on a small number of artists in relative isolation. The second question is an old one that remains pertinent especially for autobiographical comics and their paratexts, such as interviews and prefaces. When we acknowledge an artist's playfully shifting persona, this helps us make sense of seeming contradictions, e.g., when the artist presents clothes shopping as empowering and deflated in one and the same interview. Yet we still face the question what toolsets are helpful in order to include an œuvre's rich paratext, without stepping into authorial intentionalism and without trivializing somebody's personal experience. This critical reminder is also an outlook—an invitation for further elaboration on Kominsky's style, and on verbal aspects of artistic style in graphic storytelling more broadly.

Bibliography

Bagge, Peter: The Aline Kominsky-Crumb Interview. In: The Comics Journal, 139. http://www.tcj.com/the-aline-kominsky-crumb-interview/. 01 Jan. 1990, Accessed 18 Dec. 2019.

Berthou, Benoît, Jacques Dürrenmatt, eds.: Style(s) de (la) Bande dessinée. Paris: Classiques Garnier, 2019.

Bréan, Simon, Benjamin Caraco, Léopold Dahan, Jessica Kohn, Sylvain Lesage, Côme Martin: Faire Genre. In: Style(s) de (la) Bande dessinée. Ed. Benoît Berthou, Jacques Dürrenmatt. Paris: Classiques Garnier, 2019, p. 295–343.

Chute, Hillary L.: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press, 2010.

Clementi, F. K.: The JAP, the *Yenta* and the *mame* in Aline Kominsky Crumb's Graphic Imagination. In: Journal of Graphic Novels and Comics 4.2 (2013), p. 309–331.

Etter, Lukas: Visible Hand? Subjectivity and Its Stylistic Markers in Graphic Narratives. In: Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives. Ed. Maike Sarah Reinerth and Jan-Noël Thon. New York: Routledge, 2017, p. 92–110.

Etter, Lukas: Distinctive Styles and Authorship in Alternative Comics. Berlin/Boston: De Gruyter, forthcoming 2020.

Frahm, Ole: »How could anyone say that our work is repetitious.« »I yam what I yam an' thass al I yam...«. Differenz und Wiederholung der autobiografischen Comicfigur in den gemeinsamen Arbeiten von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung, 6.5 (2020), p. 5–25. <http://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/frahm>. 15.07.2020.

Griffith, Bill (A), et al.: Centerfold Manifesto. San Francisco: San Francisco Comic Book Company, 1973.

Kirtley, Susan: ›A Word to You Feminist Women‹. The Parallel Legacies of Feminism and Underground Comics. In: The Cambridge History of the Graphic Novel. Ed. Jan Baetens, Hugo Frey, Stephen E. Tabachnick. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 269–285.

Kohn, Jessica: Travailler dans les petits Mickeys, les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique, 1945–1968. PhD thesis, Université Paris 3, 2018.

Kominsky-Crumb, Aline (A): Growing Up as Arnie's Girl. In: Love That Bunch. Seattle: Fantagraphics, 1990a, p. 167–171.

Kominsky-Crumb, Aline (A): Of What Use Is a Bunch. In: Love That Bunch. Seattle: Fantagraphics, 1990b, p. 83–85.

Kominsky Crumb, Aline (A): Need More Love. A Graphic Memoir. London, New York: MQ Publications, 2007.

[Kominsky] Crumb, Aline (A), Robert Crumb (A): Drawn Together. New York: Liveright, 2012a.

[Kominsky] Crumb, Aline (A), Robert Crumb (A): Aline'n'Bob in Our Lovely Home. In: Drawn Together. New York: Liveright, 2012b, p. 118–126.

[Kominsky] Crumb, Aline (A), Robert Crumb (A): A Couple a' Nasty, Raunchy Old Things. In: Drawn Together. New York: Liveright, 2012c [1997]. p. 180–230.

Kominsky-Crumb, Aline (A), Robert Crumb (A), Sophie Crumb (A): The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp, 2003.

Kupczyńska, Kalina: Gendern Comics, wenn sie erzählen? Über einige Aspekte der Gender-Narratologie und ihre Anwendung in der Comicanalyse. In: Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Ed. Susanne Hochreiter, Ursula Klingenböck. Bielefeld: Transcript, 2014, p. 213–232.

Kupczyńska, Kalina: Autobiografie, *confessional writing* und Graphic Memoir. In: Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic. Ed. Kalina Kupczyńska, Jadwiga Kita-Huber. Bielefeld: Aisthesis, 2019.

Kupczyńska, Kalina: ›Ärger mit den Frauen‹. VerCrumbte Bekenntnisse an der Kreuzung der Diskurse. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), p. 26–43. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/kupczynska>. 17.07.2020.

Misemer, Leah: Serial Critique. The Counterpublic of *Wimmen's Comix*. In: Inks, 3.1 (2019), p. 6–26.

Oksman, Tahneer: How Come Boys Get to Keep Their Noses? Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs. New York: Columbia University Press, 2016.

Sina, Véronique: Constructing the Gendered Jewish Self. Geschlecht und Identität in den autobiografischen Comics von Aline Kominsky Crumb. In: Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic. Ed. Kalina Kupczyńska, Jadwiga Kita-Huber. Bielefeld: Aisthesis, 2019, p. 441–455.

Sina, Véronique: ›If Only I'd Had a Nose Job‹. Representations of the Gendered Jewish Body in the Works of Aline Kominsky-Crumb. In: Spaces Between—Gender, Diversity and Identity in Comics. Ed. Nina Eckhoff-Heindl, Véronique Sina. Berlin: Springer, forthcoming 2020a.

Sina, Véronique: ›The Good, the Bad, and the Ugly‹. Obszönität und Tabubruch in den Comics von Aline Kominsky-Crumb. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020b), p. 99–122. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/sina>. 17.07.2020.

Stuller, Jennifer K.: Focus on Trina Robbins. In: Feminist Media Histories, 4.3 (2018), p. 119–134.

Table of Figures

Fig. 1: Kominsky Crumb 1990a, 171 (excerpt).

Fig. 2: [Kominsky] Crumb/Crumb 2012b, 124 (excerpt).

1] For their helpful feedback on previous versions of this essay, I wish to thank the editors of this Special Issue, the journal's editors, as well as the colleagues present at academic events in Cologne (May 2019) and Schwarzenbach an der Saale (October 2019).

2] Alternative names the artist has used in her work include Aline Kominsky Crumb, Aline Kominsky-Crumb, Aline Crumb, Aline Ricky Goldsmith Kominsky-Crumb, and Alien Cazinski-Crump. If I restrict myself to one version in the present article, I do so in the hopes of a smoother read; the same goes for the fact that with respect to primary works, ›all caps‹ text portions will be quoted with a combination of upper-key and lower-key letters.

3] In addition to various visual influences, Kominsky has mentioned a »style [...] of Jewish storytelling« that she saw as pervading the culture of 1950s East Coast stand-up comedy and which, especially via one of her grandfathers, shaped her own use of humorous self-deprecation (2007, 333).

4] On punctuation see also Chute, 35; on this variety of English see Sina 2019, 445; Sina 2020b.

5] As though to highlight synesthetic playfulness once more, the avatar adds that this is a surprise since the recipe she followed *sounded* right (Kominsky Crumb 1990b, 84).

6] As the scene includes repeated references to anti-Semitism, an extended reading of this utterance could link it to the teenagers' emotional distress as portrayed in Kominsky's »Nose Job« from 1989, discussed, e.g., by F. K. Clementi (2013), Tahneer Oksman (2016), and Véronique Sina (2020a; 2020b). The same is true for both punny and serious evocations of artistic expression as fulfilling a need (see Bagge, n.pag., and the *relief* example towards the end of the present essay).

7] The methodological conundrum inherent in the present project is proof of this: we can never know for certain at what point strengthening an argument about *Kominsky's œuvre* with the examples from her *collaborations* becomes a stretch; it often is not evident ›who‹ of the collaborators drew/wrote ›which‹ parts.

8] Comics scholarship interested in aspects of gender and intersectional feminism has repeatedly evoked this connection; cf. Chute; Kupczyńska 2014; Oksman; Sina 2019: and, with a focus on collaborative comics, Misemer.

9] The chapter mentions the recent doctoral thesis of one of its six authors, Jessica Kohn, as the source for empirical data (cf. Kohn).

10] This argument is convincingly driven home with specific examples of female artists in the first part of the chapter (296–311). In the spirit of constructive criticism: one would have wished for these examples prominently to inform the second and third parts as well (311–343), especially where collaborative manifestos are touched upon (e.g., 328–329).

11] For instance, a seemingly casually drawn strip may include the depiction of spousal rape (cf. Chute 39–41).

12] It would deserve further elaboration to see how this interest in fashion connects Kominsky to Trina Robbins, who has been described as something like her personage of contrast in the early days of feminist comics collectives (Chute, 37–38; Kirtley, 274–277; Stuller; Kupczyńska 2020). Interestingly, a few among Kominsky's excerpts and statements relating to fashion read as though she were perpetuating the very aspects she previously described as clichéd in the works of Robbins and her colleagues. The tension between views on creative communities as empowering on the one hand, and as limiting or stigmatizing on the other, is not a topic of the past, as a comparable example from France reminds us (Bréan et al., 296–311). (And it goes without saying that such elaborations might build on existing literature that illustrates how gender in the realm of comics is yet more complex than the male artist / female artist dichotomy suggests.)

13] The panel is multilayered in its visual-verbal interaction as well. The extra layer of foundation makeup Aline hopes for (»more pancake«) might flatten, streamline, or obscure her »flaws« such as spots and nevi. At the same time, the depiction of the scene is *personal in*

style precisely because it *evades* flattening and streamlining: most of the panel is marked by Kominsky's meticulous patterning that sometimes turns into pointillism, from the two faces (three, counting the reflection in the mirror) to Aline's top and hairbow to the dark wall below the mirror.

14] For a discussion of the scene as part of »Goldie—A Neurotic Woman« (1972), cf. Oksman 105–118; Frahm 12. Kominsky furthermore revisits the scene in her autobiography, recalling her father's hateful comment as »the cruelest thing ever said to [her]« (Kominsky 2007, 74).

15] Admittedly, the aspect of sex/gender does not transfer one-to-one here. Although some statements in this part of the autobiography appear to be gendered, the overall audience is never explicitly described as restricted to women.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

»The Good, the Bad, and the Ugly«

Obszönität und Tabubruch in den Comics von Aline Kominsky-Crumb

Véronique Sina (Köln)

Die Comics der jüdisch-amerikanischen Künstlerin Aline Kominsky-Crumb sind alles andere als konventionell. Als eines der wenigen weiblichen Mitglieder im »boy's club« (Robbins, vii) der Underground-Comics[1] debütiert Kominsky-Crumb, die 1948 als Aline Goldsmith in Long Beach, New York zur Welt kommt, mit der Kurzgeschichte *Goldie: A Neurotic Woman*. Der fünfseitige autobiografische Comic erscheint 1972 in der ersten Ausgabe der *Wimmen's Comix*, einer Anthologie, die von dem gleichnamigen feministischen Kollektiv herausgegeben wird, dessen Mitbegründerin Kominsky-Crumb ist (vgl. Sina 2020a). Wie Hillary Chute in dem Vorwort zur jüngst publizierten Neuauflage von *Love That Bunch* (2018), einer Sammlung diverser Comicstrips, die sich rund um die Erlebnisse von Kominsky-Crumbs grafisches Alter Ego ›The Bunch‹[2] drehen, konstatiert, gehört *Goldie* zu einer Reihe von »groundbreaking images« aus der unkonventionellen und tabubrechenden Feder der Underground-Künstlerin: »Even within the world of underground comics, which valued smashing taboos, Kominsky-Crumb broke barriers, especially with her consistent attention to embodiment« (Chute 2018, 4–5).

Während in zeitgenössischen populären Produktionen widerspenstige und selbstbestimmte Frauenfiguren zum Medien-Alltag gehören und queer-feministische Comic-Künstlerinnen wie Alison Bechdel, Marjane Satrapi, Emil Ferris, Liv Strömquist oder Ulli Lust internationale Erfolge feiern, weist Chute in ihren Ausführungen völlig zu Recht darauf hin, dass es sich hierbei um eine aktuelle Entwicklung handelt, die keinesfalls als gegeben (miss-)verstanden werden darf:

> [I]n the 1970s, it was rare for a woman to put herself – the good, the bad, and the ugly – at the center of stories the way Kominsky-Crumb did. It was even rare in the no-holds-barred context of underground comics, where the men and women responsible for developing the serious ›graphic novel‹ field we have today published their comics entirely outside of mainstream production and distribution channels – and commercial strictures [sic!]. (ebd., 5)

Der vorliegende Beitrag nähert sich aus gendertheoretischer, medienästhetischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive den autobiografischen Comics von Aline Kominsky-Crumb. Anhand ausgewählter Beispiele soll verdeutlicht werden, wie die Underground-Künstlerin das mediale Potenzial der Comicform nutzt, um ihre zugleich persönlichen und politischen Geschichten zu erzählen, die außerhalb des hegemonialen patriarchalen Diskurses angesiedelt sind. Indem Kominsky-Crumb Obszönität und Tabubruch als probate Darstellungsmittel nutzt, gelingt es ihr, nicht nur unkonventionelle Themen und (Körper-)Bilder zu verhandeln und so die Grenzen des vermeintlich ›Normalen‹ zu durchbrechen. In ihren widerspenstigen, nonkonformen Comics konfrontiert sie die Rezipierenden zudem mit der stereotypen Repräsentation geschlechtlich codierter jüdischer Identität(en), die sie nicht einfach nur reproduziert, sondern vielmehr in ihrer grotesken Überzeichnung reflektiert und ad absurdum führt.

Tabubrechende Dekonstruktion und obszöne Überzeichnung

Mit ihren tabubrechenden Comics, die nicht vor (vermeintlich) obszönen und provokativen Themen wie häuslicher Gewalt, sexuellem Missbrauch, Drogenkonsum, Menstruation oder ›perversen‹ sexuellen Neigungen und Praktiken zurückschrecken, sondern diese vielmehr in den Fokus ihrer persönlichen Erzählungen rücken, ist Kominsky-Crumb im Laufe ihrer Künstlerinnen-Karriere sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch innerhalb der feministischen Underground-Szene regelmäßig an gängige Grenzen des ›guten Geschmacks‹ gestoßen. So wurde nicht nur ihre Beziehung zu dem als »ultimate male chauvinist pig« (Kominsky-Crumb 2007, 150) verschrienen Comickünstler Robert Crumb von den Mitgliedern des Wimmen's Comix-Kollektivs wiederholt kritisiert. Es ist auch ihr als ›hässlich‹ und ›ungelenk‹ empfundener Zeichenstil mit dem sie immer wieder den Unmut zahlreicher – meist männlicher – Fans und feministischer Kolleginnen auf sich gezogen hat.[3]

Wie Hillary Chute erläutert, weist der »particular style« (Chute 2018, 6) der ehemaligen Kunststudentin Anleihen an den deutschen Expressionismus auf und ist u. a. durch einen Mangel an mimetischem Realismus gekennzeichnet (vgl. ebd., 7). Insgesamt verzichtet Kominsky-Crumb in ihren expressionistischen Comics wiederholt und bewusst auf den Einsatz von Zentral- und Fluchtpunktperspektive. Diese Abweichung von konventionellen Darstellungsmodi mag ein Grund für die langjährige Un-Popularität ihrer Werke sein (vgl. ebd., 6). Während Kominsky-Crumbs sperriger Zeichenstil von Vielen als »unskilled« (ebd., 7) verkannt wird, bemerkt Chute jedoch, dass gerade in der Unvollkommenheit ihrer Comics ein spezielles Potenzial für die (mediale) Vermittlung emotionaler Dringlichkeit und Unmittelbarkeit liegt (vgl. ebd.). Chute schreibt hierzu: »Kominsky-Crumb has a thin, wavering line, and her panels, while much of the drawings lack realistic detail, are regularly crammed and

crowded, especially in reproducing pattern and texture« (ebd.). Weiterhin heißt es bei Chute:

> While Kominsky-Crumb has described her comics style variously as ugly, primitive, tortured, and scratching, for many readers, including me, its roughness, irregularity and ›imperfection‹ is welcoming, charming and every bit as (if not more) compelling than ›fine rendering‹. Her images feel vital, fluid, and direct. (Ebd.)

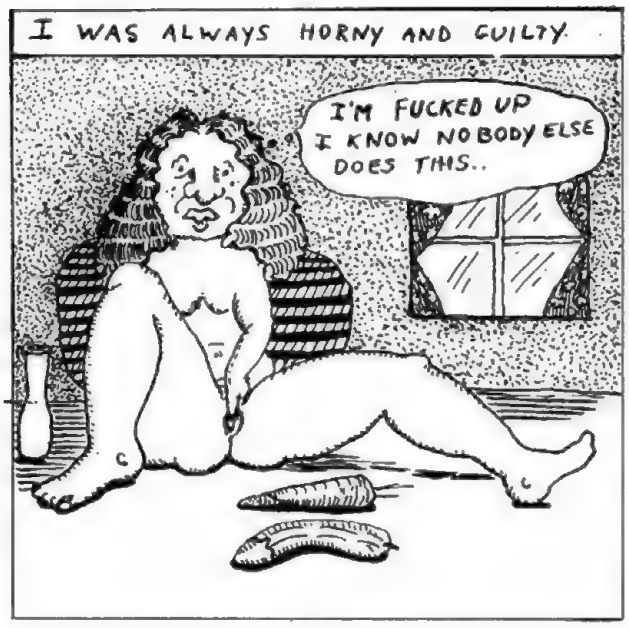


Abb. 1: Panel aus *Goldie. A Neurotic Woman* [1972].

In ihren Comics verfolgt Kominsky-Crumb eine Repräsentationsstrategie der tabubrechenden Dekonstruktion und obszönen Überzeichnung, die Hand in Hand mit feministischen Inhalten und Botschaften geht:

> Kominsky-Crumb's deliberate scrawl, which refuses to be pretty, even though many […] find it utterly compelling, echoes her subject matter in her line […]. She aims to reveal the everyday sexuality of women, namely herself, deliberately stripping sex of its glamour […] experience. (Chute 2017, 123)

Auf der zweiten Seite ihres in Schwarzweiß gehaltenen Debütwerks *Goldie* findet sich etwa ein Panel, welches die Protagonistin nackt auf dem Boden sitzend zeigt (Abb. 1). Die Beine sind gespreizt und mit dem Daumen der linken Hand stimuliert/penetriert Goldie ihre Vagina. Am oberen Bildrand ist der Kommentartext »I was always horny and guilty« (Kominsky-Crumb 2007 [1972], 141) zu lesen und auf dem Boden, zwischen den gespreizten Beinen der Protagonistin, liegen eine Möhre und ein weiteres Gemüse, das einer Gurke ähnelt. Beide sind zum Teil mit Vaginalsekret bedeckt. Der starre Blick der Protagonistin richtet sich, genau wie der Sprechblasentext »I'm fucked up. I know nobody else does this…« (ebd.)[4] direkt an die Rezipierenden.

Eine ähnlich unbeschönigte und konfessionelle Darstellung weiblicher Körperlichkeit und Sexualität findet sich ebenfalls in der Kurzgeschichte *Bunch Plays With Herself* (2018 [1975]), die Kominsky-Crumb selbst als »the most disgusting strip I've ever done« (zit. n. Chute 2010, 44) bezeichnet.[5] Auf zwei Seiten wird den Rezipierenden ein Auszug aus dem Alltagsleben von The Bunch präsentiert, inklusive einer Reihe höchst intimer Situationen und »bodily activities« (Chute 2010, 44) der Protagonistin. So werden die Rezipierenden im Verlauf des Comics Zeug_innen verschiedener ›abstoßender‹ Szenen, welche The Bunch u. a. beim Nasebohren oder Pickelausdrücken zeigen (vgl. Sina 2019). Im ersten Panel der mittleren Reihe der ersten Comicseite ist zudem zu sehen, wie sich die Protagonistin bei hochgeschobenem Kleid mit den Worten »Eeyew my ass really itches me / I hope no one sees«

(Kominsky-Crumb 2018 [1975], 27) an ihrem juckenden Hintern kratzt. Im zweiten Panel steckt sich The Bunch sogar einen Finger in den Po, um im nächsten Bild mit den Worten »It smells and I like it« (ebd.) zugleich angewidert und fasziniert daran zu riechen.

Die erste Panelreihe der zweiten Comicseite widmet sich ganz dem Thema Masturbation. Ähnlich wie Goldie wird auch The Bunch hier nackt und mit gespreizten Beinen dargestellt. Genau wie Goldie blickt auch sie die Rezipierenden direkt an, während sie sich selbst befriedigt. Die demonstrative und unverblümte Zurschaustellung weiblicher Intimität und Sexualität wird in *Bunch Plays With Herself* jedoch noch weiter auf die Spitze getrieben, wenn im darauffolgenden Panel sowohl der Akt der Masturbation als auch die Vagina der Protagonistin in detaillierter ›Großaufnahme‹ zu sehen sind (Abb. 2). Mit dieser obszönen sowie tabubrechenden Darstellung gelingt es Kominsky-Crumb den weiblichen Körper – und damit ebenfalls weibliche Sexualität – zu de-idealisieren und zu de-mystifizieren (vgl. Chute 2010, 45). Dabei unterstreicht die gleichmäßige Anordnung von drei Bildreihen pro Seite, die sich wiederum aus jeweils drei, mit zittriger Linienführung umrandeten Panels zusammensetzen, die Repräsentation eines von der Norm abweichenden, aber gleichzeitig ›normalen‹, alltäglichen Umgangs mit Körperlichkeit, Weiblichkeit und Sexualität (vgl. Chute 2010, 47 sowie Sina 2019, 444).[6] Auch wenn die expressionistischen Comics von Kominsky-Crumb wiederholt nackte weibliche Körper zeigen und sich immer wieder um die Themen Sex und Sexualität drehen, sind die repräsentierten Bilder und ihre Inhalte selten ›sexy‹ oder sexualisiert: »She reveals rape in her life, along with intimate details about what she enjoys about her sex life. And her exuberantly messy style is a register of the exuberantly messy bodies she puts on the page: coital, masturbating, defecating, bathing« (Chute 2017, 127).

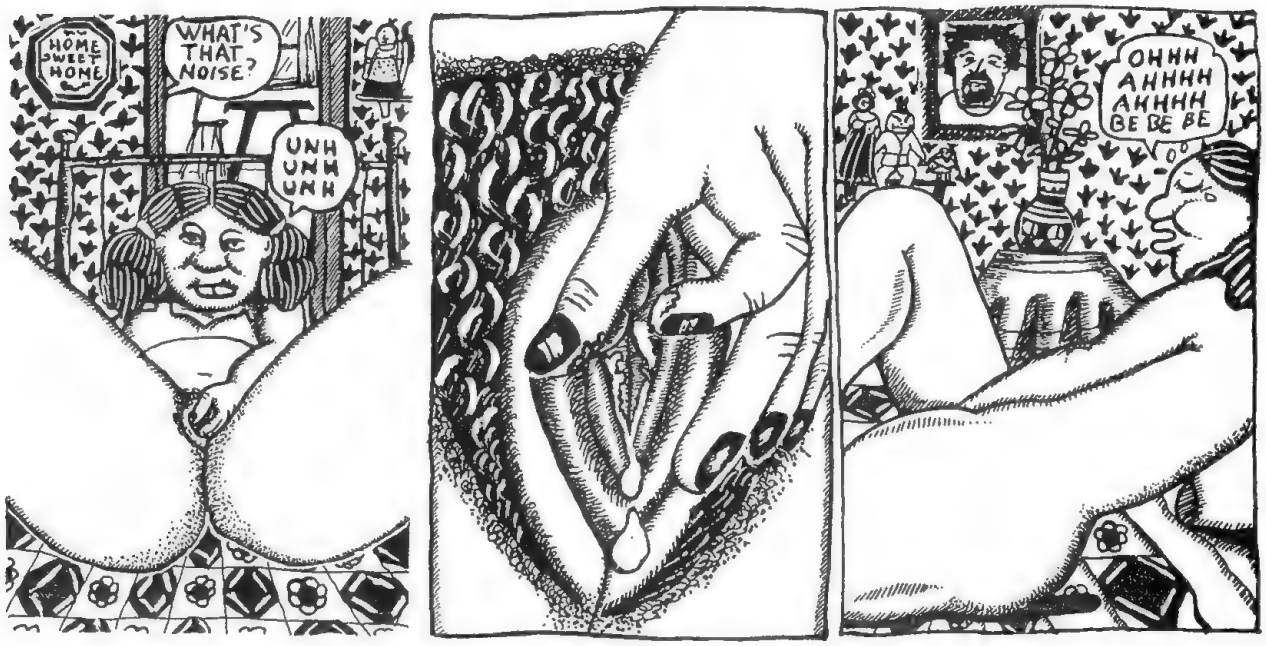


Abb. 2: Panelfolge aus *Bunch Plays With Herself* [1975].

In dem autobiografischen Comic *My Very Own Dream House*, welcher 2018 in der Neuauflage der *Love That Bunch*-Anthologie zum ersten Mal abgedruckt wurde, nimmt sich Kominsky-Crumb weiterer Tabu-Themen an, nämlich Promiskuität, ungewollter Schwangerschaft, Adoption und exzessivem Drogenkonsum.[7] Genauer gesagt erfahren die Rezipierenden, dass die Künstlerin während ihrer ›Hippie‹-Phase mit 18 Jahren schwanger wurde, nachdem sie mit »hundreds of guys« (Kominsky-Crumb 2018, 188) Geschlechtsverkehr hatte und davon ausgegangen war, dass LSD ein probates Verhütungsmittel sei. Diese intimen und zugleich schockierenden Details werden in einem Panel vermittelt, welches Kominsky-Crumbs grafisches Alter Ego nackt und hochschwanger zeigt. Damit verstößt die Künstlerin nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der visuellen Ebene gegen das Tabu der Repräsentation des schwangeren weiblichen Körpers in zeitgenössischen westlichen Kulturen (vgl. Tyler, 69). »Despite a history of intense medical scrutiny and regulations, until recently, the pregnant woman has been conspicuously absent from popular visual representation« (ebd.), bemerkt etwa Imogen Tyler. Und auch Sandra Matthews und Laura Wexler weisen in ihren Ausführungen auf die traditionelle Exklusion und Un-Sichtbarkeit schwangerer Körper und Subjekte in der (Populär-)Kultur hin, wenn sie Schwangerschaft als »the very archetype of the hidden« (Metthews/Wexler, 1) bezeichnen:

> Pregnancy currently occupies a marginalized and devalued discursive space even while, as a fashionable topic, ›the body‹ and ›the new reproductive technologies‹ gain ever-increasing glamour. Popular notions of pregnancy are carnal, often sentimental; sometimes they are even grotesque. The physical productions of the pregnant body are indiscreet – a subject for the doctor's office, the bedroom and the private talk of women. The swollen womb is an atavistic protuberance of body fluid, blood and tissue. (Ebd.)

Indem Kominsky-Crumb offen und schonungslos alltägliche Erlebnisse und persönliche Erfahrungswerte thematisiert ohne dabei weibliche Körperlichkeit und Sexualität zu beschönigen oder zu glorifizieren, setzt sie nicht nur den bekannten Slogan der zweiten Frauenbewegung ›das Private ist Politisch‹ konsequent in ihren widerspenstigen Comics um. Die queer[8]-feministischen Strategien der tabubrechenden Dekonstruktion und obszönen Überzeichnung, die sich in ihren autobiografischen Werken ausmachen lassen, tragen ebenfalls dazu bei, hegemoniale (visuelle) Konventionen des Zeig- und Sagbaren nachzuzeichnen und sie dabei gleichzeitig in Frage zu stellen und zu erweitern.

The Crumbs: »It's not a pleasant sight«

Aber nicht nur in ihren individuell kreierten Comics spielen Obszönität und Tabubruch eine zentrale Rolle. Ab den frühen 1970er Jahren beginnt Kominsky-Crumb gemeinsam mit ihrem damaligen Lebensgefährten und späteren Ehemann Robert Crumb kollaborative

Comics zu zeichnen, die sie unter dem Titel *Dirty Laundry Comics* veröffentlichen (vgl. Chute 2017, 126). Wie bereits das Cover zur 1974 erschienenen ersten Ausgabe von *Aline and Bob's Dirty Laundry Comics* verdeutlicht, ist der Name Programm: Vor einem Gartenzaun, der traditionsgemäß die heimische Privatsphäre vor Eindringlingen und neugierigen Blicken schützen soll und hinter dem sich eine urbane Skyline abzeichnet, sehen wir die grafischen Avatare von Aline und Bob, die bis auf Socken und Schuhe völlig nackt, einander gegenüberstehen, zwischen ihnen baumelt ihre sichtlich schmutzige (und stinkende) Wäsche an einer Wäscheleine (Abb. 3).[9] Am linken Bildrand stehend, verdeckt der hagere und blasse Bob mit der rechten Hand seine Geschlechtsteile während er in einer Sprechblase die Worte verkündet »Here I stand, naked to the world« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1974], 6). Aline, deren stämmiger Körper am rechten Bildrand positioniert ist und deren geschickt platzierte linke Hand den Ansatz ihrer Schambehaarung erkennen lässt, während ihre entblößten Brüste deutlich zu sehen sind, erwidert daraufhin selbstbewusst »If you can do it Buddy so can I« (ebd.). Über den Gartenzaun ist eine weißhaarige Frau gelehnt, die die beiden nachdrücklich dazu auffordert, sich wieder anzuziehen, da ihre nackten Körper keinen angenehmen Anblick bieten (»It's not a pleasant sight! Get dressed«). Die beiden Künstler_innen, die sich in ihren kollaborativen Comics jeweils selbst zeichnen, geben sich in ihrer Nacktheit und Körperlichkeit also weder besonders attraktiv noch begehrenswert. Indem sie vor den Augen der erbosten Nachbarin bzw. der Leser_innen, scham- und tabulos ihre schmutzige Wäsche waschen, »loten sie [in ihren Comics] aus, was Anziehung und Abstossung [sic!] ausmacht, wie man zum Aussenseiter [sic!] wird, wie sexuelle, soziale und ethnische Kräfte sich auf das Zusammenleben auswirken. Im Grunde produzieren sie […] ein Psychogramm Amerikas, in dem sie sich selber als Fallstudien präsentieren« (Freund, 19).

Abb. 3: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb: Dirty Laundry Comics. No. 1. Cover-Zeichnung [1974].

Neben der Cover-Zeichnung sei hier zudem beispielhaft der mehrseitige Comic *Their Cute Li'l Life Together* (2003 [1977]) erwähnt, der in der *Complete Dirty Laundry*-Sammlung zu finden ist, und der, entgegen seines Titels, alles andere als ein konventionelles, idyllisches oder reizendes Familienleben präsentiert. Vielmehr gewährt der in Kollaboration mit Robert Crumb entstandene Comic den Rezipierenden einen Einblick in das von Obszönität und Tabubruch geprägte Leben der beiden Protagonist_innen. Dass es hier eher unkonventionell zugeht wird bereits im ersten Panel verdeutlicht, wenn nicht nur eine gelangweilt dreinblickende Katze die Leser_innen direkt adressiert und sich mit Hilfe einer Sprechblase als ihr Haustier präsentiert (»I'm cute, too… I'm their pet!«), sondern auch Robert Crumbs Name nicht wie gewohnt mit einem C, sondern mit einem K geschrieben wird (Abb. 4).[10] Die selbstironische Inszenierung setzt sich auch im weiteren Verlauf des Comics fort. So sehen wir zunächst wie Robert friedlich auf einer Veranda sitzt, und genüsslich in einem Buch liest, welches behauptet, Hitler sei immer noch am Leben und würde in der Antarktis eine geheime UFO-Basis betreiben. Nur einige Panels

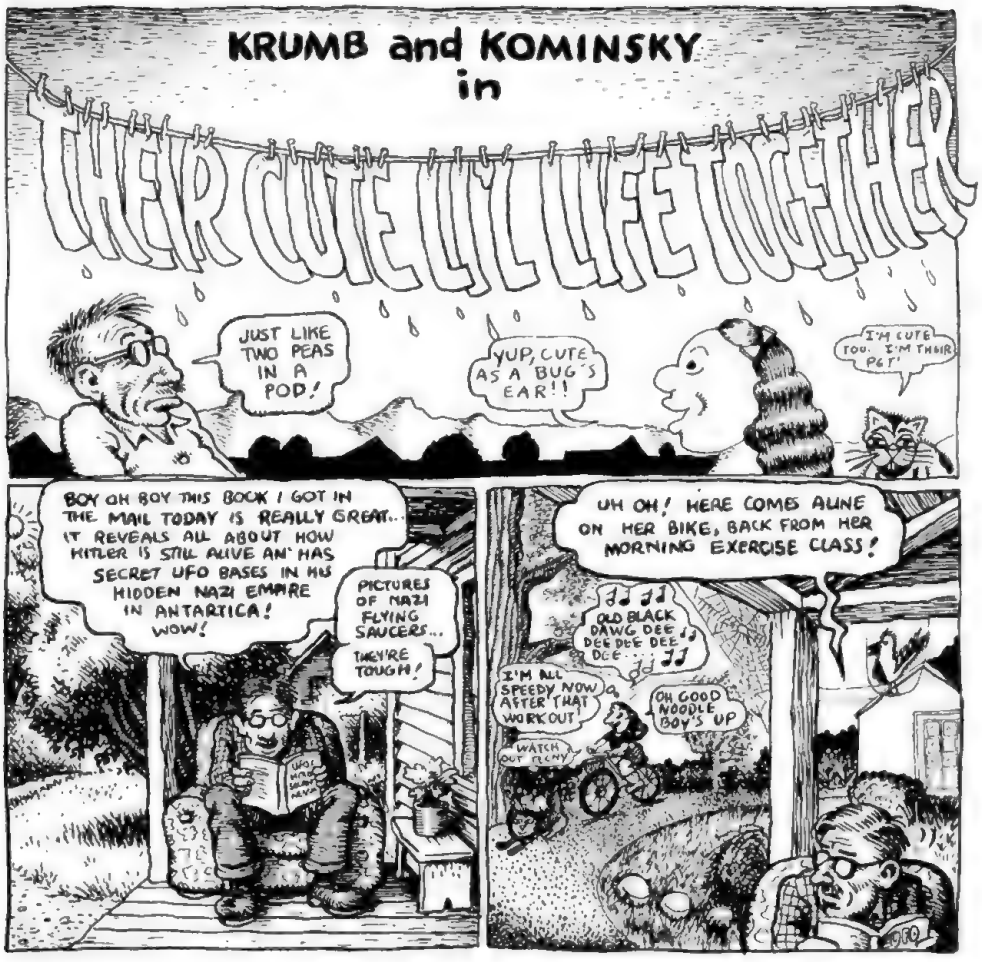

KRUMB and KOMINSKY
in
THEIR CUTE LI'L LIFE TOGETHER
JUST LIKE TWO PEAS IN A POD!
YUP, CUTE AS A BUG'S EAR!!
I'M CUTE TOO. I'M THEIR PET!
BOY OH BOY THIS BOOK I GOT IN THE MAIL TODAY IS REALLY GREAT.. IT REVEALS ALL ABOUT HOW HITLER IS STILL ALIVE AN' HAS SECRET UFO BASES IN HIS HIDDEN NAZI EMPIRE IN ANTARTICA! WOW!
PICTURES OF NAZI FLYING SAUCERS...
THEY'RE TOUGH!
UH OH! HERE COMES AUNE ON HER BIKE, BACK FROM HER MORNING EXERCISE CLASS!
OLD BLACK DAWG DEE DEE DEE DEE DEE...
I'M ALL SPEEDY NOW AFTER THAT WORKOUT!
OH GOOD NOODLE BOY'S UP
WATCH OUT CLYDE!

Abb. 4: Ausschnitt aus *Their Cute Li'l Life Together* [1977].

später werden die Rezipierenden Zeug_innen, wie der Protagonist von seiner geliebten Ehefrau körperlich malträtiert wird, da ihm von Aline sprichwörtlich das Rückgrat gebrochen wird.

Auf der nächsten Doppelseite wechselt die Szenerie »inside the house« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1977], 46) und im zweiten Bild der ersten Panelreihe ist zu sehen, wie das grafische Alter Ego der Künstlerin nachdenklich auf der Toilette sitzt und völlig selbstbezogen vergessen hat, ihrem schmerzleidenden Ehemann zu Hilfe zu kommen. Das Panel kann als Reminiszenz an das von Kominsky-Crumb gezeichnete Cover der ersten Ausgabe des Underground-Magazins *Twisted Sisters* (1976) gelesen werden (Abb. 5a/b). Nachdem Kominsky-Crumb aufgrund ihrer Beziehung zu Robert Crumb sowie ihrer tabubrechenden, provokativen, »betont falsch und roh gezeichneten Comics« (Gehring 2016b, 53) Mitte der 1970er Jahre aus dem feministischen Wimmen's Comix-Kollektiv ausgeschlossen wurde, gründet sie mit Diane Noomin ein eigenes ›kompromissloses‹ Comicmagazin, dessen Erstausgabe 1976 erscheint (vgl. ebd., 51). Das Cover der Erstausgabe zeigt, wie The Bunch halb nackt mit unrasierten Beinen in ›unvorteilhafter‹ Pose auf der Toilette sitzt,

Abb. 5a/b: Ein Panel aus *Their Cute Li'l Life Together* [1977] und das Cover von *Twisted Sisters* No. 1 [1976].

ihr Geschäft verrichtet und sich dabei angeekelt und verunsichert in einem Handspiegel betrachtet. In einem Interview mit Sarah Lightman kommentiert die Künstlerin die Darstellung auf dem Cover wie folgt:

> When I did the first *Twisted Sisters* comic, I drew myself on the toilet because, like, when I was drawn to underground comics, and why I left the fine art world [...] was because I wanted to do something that people would throw away. Basically, they'd read it on the toilet and throw away. (Kominsky-Crumb/Lightman, 68)

Für J. Andrew Deman steht das Cover pars pro toto für die tabubrechenden feministischen Inhalte des Underground-Magazins: »The cover sets the tone for the material contained within. The comics feature stories of frank and brutal honesty, conveying a less idealized side of women's experience« (Deman, 77).

Wie Hillary Chute betont, bieten die Underground-Comics, deren oberstes Ziel darin besteht, sowohl inhaltliche als auch gestalterische Tabus zu durchbrechen, ihren Macher_innen erhebliche künstlerische Freiheiten: »underground comics gave cartoonists the chance to use comics to express aspects of sex and sexuality that weren't able to be communicated aboveground, or in slicker media forms« (Chute 2017, 126). Darüber hinaus betont Chute in ihrer 2017 erschienenen Monografie *Why Comics? From Underground to Everywhere*, dass der moderne Comic durch eine grundlegende Affinität bzw. Verbindung zu Sex und Sexualität gekennzeichnet ist. »There are, and have always been, plenty of comics about sex and sexuality. Comics have long been connected to the sexually taboo – and still are« (ebd., 103). Daher verwundert es auch nicht, dass Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb im Laufe der Jahre immer wieder Szenen ihres unkonventionellen Sexuallebens im grafischen[11] Medium Comic thematisiert und verhandelt haben. So auch in *Their Cute Li'l Life Together*. Nachdem Aline Robert doch noch dabei behilflich war, dessen ›gebrochenen‹ Rücken zu richten,

AND NOW I'LL JUST PUL THESE SHORTS DOWN FOR A FEW MINUTES, IF YOU DONT MIND... HEH HEH HEH...
EEYAH!
SQUIRT!
MMM! THESE "BUNCHILADAS" ARE GOOD!- HAVE SOME, WHY DONTCHA?!
MUNCH MUNCH
OH WELL I GUESS I DESERVED THAT RIGHT?
CONFIDENTIALLY SPEAKING I ENJOYED THAT QUITE A BIT. I LIKE IT RUFF, KNOW WHAT I MEAN?

Abb. 6: Panelfolge aus *Their Cute Li'l Life Together* [1977].

bereitet sie ihm am heimischen Herd sein Mittagessen vor. Als Aline sich über den Esstisch beugt, um Roberts Teller dort abzustellen und ihm dabei ihren markanten Hintern entgegenstreckt, wird seine sexuelle Begierde entfacht. In einer Abfolge von vier Panels schubst er Aline (alias The Bunch) zunächst auf den Tisch, drückt ihren Kopf auf den vollen Teller, sodass ihr Gesicht gänzlich in seinem Mittagessen versinkt, zieht ihr die Hose herunter, um dann Geschlechtsverkehr mit ihr zu haben, während er lauthals und deutlich erregt »EEYAH!« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1977], 49) ruft (s. Abb. 6). Diese durchaus gewaltsame und obszöne Szene stellt keine Ausnahme in den kollaborativen Arbeiten der beiden Künstler_innen dar. Vielmehr ist hier sogar eine Reminiszenz an einen weiteren gemeinsamen Comic auszumachen und zwar an eine Sequenz aus *Aline 'n' Bob's Funtime Funnies* (1974), einem Comic der ebenfalls in der *Dirty Laundry*-Anthologie abgedruckt ist und das Ehepaar in einer besonders kontroversen Szene beim Oralsex zeigt.

Im Laufe einer Unterhaltung zwischen den beiden Protagonist_innen, zwingt sich Robert seiner Ehefrau regelrecht auf und schiebt ihr gewaltsam seinen erigierten Penis in den Mund. Während Robert den sexuellen Akt voller Erregung genießt, löst der Oralsex bei Aline einen Würgereiz aus und sie muss sich übergeben. Als Robert dies bemerkt reagiert er angewidert mit den Worten »You disgusting Pig! You've vomitted all over my rug!!« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1974], 21) und drückt Alines Gesicht brutal in das Erbrochene (s. Abb. 7).[12] In einem weiteren kollaborativen Comic wird diese Szene nicht nur aufgegriffen, sondern ebenfalls auf einer Metaebene kommentiert. Die als *Let's Have a Little Talk* (1993) betitelte Kurzgeschichte, die als Einleitung zu der *Complete Dirty Laundry*

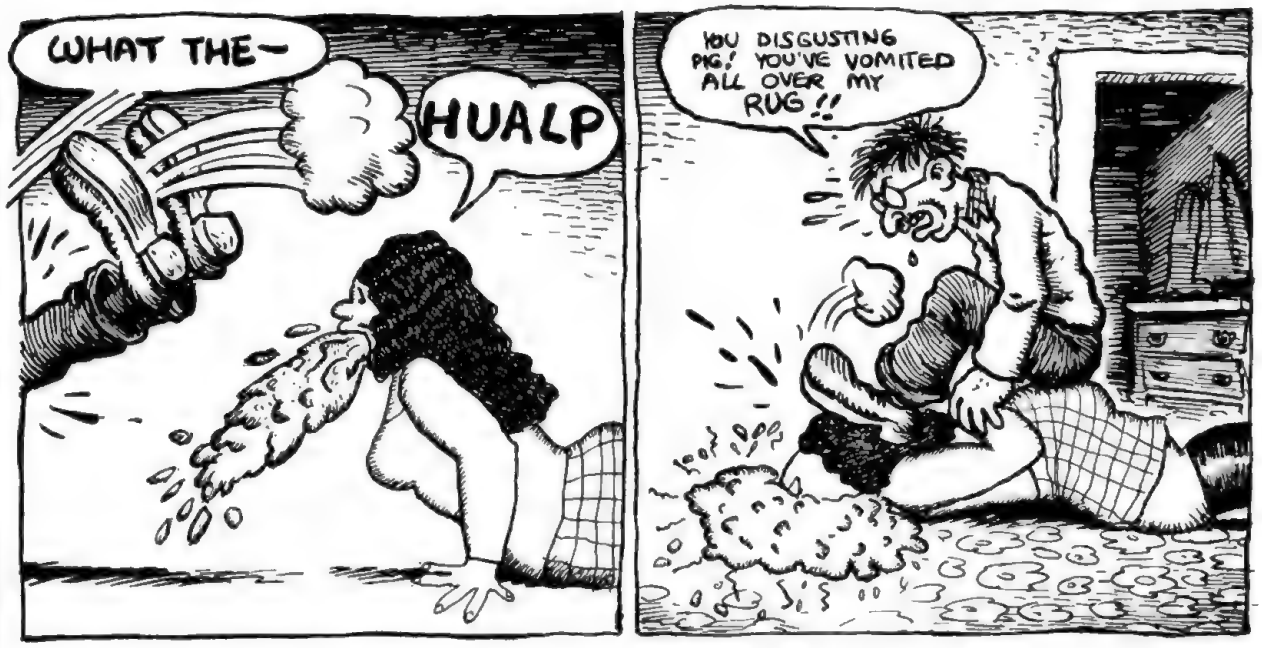


Abb. 7: Ausschnitt aus *Aline 'N' Bob's Funtime Funnies* [1974].

Comics-Kompilation fungiert, inszeniert Robert und Aline in einem ironisch-selbstreflexiven Zwiegespräch. Hier wird nicht nur die Kooperation der beiden Künstler_innen reflektiert (die beiden diskutieren über ihre jeweiligen Zeichenstile und betrachten dabei einen Comic im Comic), sondern ebenfalls der tabubrechende und obszöne Inhalt ihrer gemeinsamen Arbeiten thematisiert und mit Alines geschlechtlich codierter jüdischer Identität verwoben. Genauer gesagt ist hier – wie bereits in *Their Cute Li'l Life Together* – ein Rekurs auf das kulturelle Stereotyp der *pushy Jewish woman*, also einer rechthaberischen, stetig nörgelnden, aufdringlichen und körperlich übergriffigen, vorlauten jüdischen Ehefrau zu beobachten, die ihren Mann bevormundet und unterdrückt.

In einer ironischen Gegenüberstellung von Bild und Text bezeichnet Robert seine Ehefrau im ersten Panel der vorletzten Reihe etwa als »PUSHINSKY« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], 7), da eine ihrer Sprechblasen im Comic so viel Raum einnimmt, dass sie ihn zu zerquetschen droht und ihn über den Rand des Panels drängt. Im nächsten Panel wird das ironisch-reflexive Spiel mit geschlechtlich codierten kulturellen Identitäten noch weiter auf die Spitze getrieben, wenn Aline ihren Ehemann in die rechte Ecke des Bildes drängt und ihm dabei aufträgt, er möge doch den Rezipierenden mitteilen, dass sie es nicht gewesen sei, die ihn zu einer Zusammenarbeit gedrängt habe: »Oh that's another thing I want you to tell them Robert is how I didn't push you into doing this comic with me. You tell them how it was all your idear [sic]!« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], 7). Im vorletzten Panel des Comics wendet sich daraufhin ein eingeschüchterter und nervös dreinblickender Robert direkt an die Rezipierenden mit den Worten: »That's right, folks… It was my idea… I suggested to Aline that we do this book together… So, in case anybody thinks she's a pushy Jew who manipulated me into this, you're wrong… It was all my idea… Really / I'm not kidding« (ebd.). Und auch Aline wendet sich in diesem Panel direkt an die Rezipierenden: »I also want you to know that I thought up the most depraved panel where he pushes my head in the vomit!«

Mit dieser Bemerkung nimmt die Künstlerin nicht nur direkten Bezug auf die weiter oben beschriebene Oralsex-Szene, sondern verweist ebenfalls auf die wiederkehrenden anti-feministischen Vorwürfe gegen ihren Ehemann, die dieser wiederum selbst in dem Comic *A Word to You Feminist Women* (1971) ironisch-selbstreflexiv kommentiert, wenn er zugibt, dass seine Werke zwar durchaus zahlreiche feindselige und brutale Handlungen gegen Frauen beinhalten, sich dabei in einer rechtfertigenden Haltung aber gleichzeitig auf das Recht der künstlerischen Freiheit beruft, das es ihm erlaubt, seine (sexuellen) Fantasien ohne weiteres im Medium Comic auszuleben (vgl. Kirtley, 269).[13] Und auch Hillary Chute betont in ihren Ausführungen, dass das Sexleben der beiden Künstler_innen zwar von Brutalität geprägt sei, die tabubrechenden, obszönen und gewaltsamen (Sexual-)Akte jedoch stets im gemeinsamen Einverständnis vollzogen werden und auch Aline Gefallen an ihnen findet (vgl. Chute 2018, 126). »Kominsky-Crumb consistently presents us with her ›secret‹ and unruly fantasies; she tells us

and shows us the ›taboo‹ – for instance, that ›confidentially speaking‹, […] she enjoys violent sex« (Chute 2010, 30). Dementsprechend ist beispielsweise in *Their Cute Li'l Life Together* eine Denkblase zu finden, in der Aline, deren Blick sich direkt an die Rezipierenden richtet, zugibt, dass sie die oben beschriebene Szenerie durchaus genossen hat: »I enjoyed that quite a bit. I like it ruff [sic!], you know what I mean?« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1977], 49).

»I'am a J.A.P.« – Jüdische Stereotype und antisemitisches Bildrepertoire

In dem einleitenden Vorwort zur *Complete Dirty Laundry Comics*-Anthologie weist Aline Kominsky-Crumb die Leser_innen darauf hin, dass ihre unkonventionellen Comics, insbesondere die überzeichnete Darstellung der Figur Blabette Yakowitz, von diversen Zeitungs- und Zeitschriften-Herausgeber_innen als »sexist and anti-Semitic« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003, 5) interpretiert wurde(n). In der Tat lassen sich in den Arbeiten der Künstlerin unterschiedliche stereotype Darstellungen jüdischer Figuren ausmachen, wie auch Mihaela Precup konstatiert: »In her work, she makes repeated references to almost every stereotypical aspect of the Jewish American middle-class community in which she was raised, from the accent to the clothes, social mannerisms, and even preferred type of plastic surgery« (Precup, 314).[14] Neben der bereits erwähnten *pushy Jewish woman*, bezeichnet sich Aline in *Their Cute Li'l Life Together* etwa selbst als *Jewish American Princess* (vgl. Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1977], 53). Das Stereotyp der *Jewish American Princess*, kurz JAP genannt, wurde in der amerikanischen Nachkriegsliteratur der 1950er Jahre (von vornehmlich männlichen Autoren wie Philip Roth) etabliert und in den 1970er Jahren zunehmend negativ konnotiert. Eine JAP zeichnet sich durch ihren ausgeprägten Materialismus, ihre Oberflächlichkeit, ihre Selbstbezogenheit und durch ihre finanzielle Abhängigkeit von ihrem Vater bzw. ihrem Ehemann aus. Darüber hinaus gilt eine JAP wahlweise als hypersexuell oder aber als unerotisch, frigide, faul und vorlaut.[15]

Wie Riv-Ellen Prell im Hinblick auf das Stereotyp der *Jewish American Princess* erläutert, spielt der Aspekt der Körperlichkeit eine zentrale Rolle für die (mediale) Repräsentation weiblicher jüdischer Figuren – sie schreibt:

> The Jewish woman is represented through her body, which is at once exceptionally passive and highly adorned. She simultaneously lacks sexual desire and lavishes attention on beautifying herself. She attends to the needs of no one else, expending great energy on herself instead. This popularly constructed Jewish woman performs no domestic labor and gives no sexual pleasure. Rather, her body is a surface to decorate, its adornment financed by the sweat of the others. (Prell, 75)

In *Their Cute Li'l Life Together* greift Kominsky-Crumb die hier beschriebenen stereotypen Eigenschaften der JAP gezielt auf, wenn ihr grafisches Alter Ego mit Bob in der Badewanne

sitzt und ihrem Ehemann erläutert, warum es für sie nicht in Frage kommt, (harte) körperliche Arbeit zu verrichten: »I'am a J.A.P. I deserve only the best, why I should have a maid and a big new house an' a fancy car an' stuff, just like it sez [sic!] in Cosmopolitan Mag.« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1977], 53). Diese Äußerung wird von Bob mit einem despektierlichen »Yeah, 'at's right, ›princess‹!!« (ebd.) quittiert bevor er im darauffolgenden Panel abfällige Bemerkungen über Aline und »her people« (ebd.) macht (s. Abb. 8). In der folgenden Bildreihe, die sich aus zwei Panels zusammensetzt, presst Bob Aline zunächst einen Badeschwamm brutal ins Gesicht, bevor er sie unter Wasser drückt, ihr mit geballter Faust den Hintern versohlt und dabei folgende Worte an die Rezipierenden richtet: »Ya gotta keep these Jewish brat-girls in line, folks! Otherwise they get unbearably pushy and arrogant. / Not to mention presumptuous« (ebd.).

I'M A JAP! I DESERVE ONLY THE BEST WHY I SHOULD HAVE A MAID AND A BIG NEW HOUSE AN' A FANCY CAR AN' STUFF, JUST LIKE IT SEZ IN COSMOPOLITAN MAG (SEE SEPT '76 ISSUE P.194) AND YOU WANT ME TO GET UP AT 8 AM AND WORK ALL DAY AS A COMMON LABORER ON THE TOMATO MACHINE WITH MEXICANS!!
YEAH, 'AT'S RIGHT, "PRINCESS"!!
AN' IF YAH DON'T LIKE IT, YAH CAN HAUL THAT BIG FAT KOSHER KOOSTER O' YERS RIGHT BACK TA LAWNG ISLAND AN' STAY THERE WITH TH' REST OF TH' YOOD'N !! HA HA!
THE NERVE! SHE GETS SO INFURIATED WHEN I MAKE DEROGATORY REMARKS ABOUT "HER PEOPLE"... SHICKSA!
JEWISH AMERICAN PRINCESS
THIS IS PREDICTABLE. I SET MYSELF UP FOR IT. – ANNE
YEW STCHEEWPID...
AWGH!
SKWISH
YA GOTTA KEEP THESE JEWISH BRAT-GIRLS IN LINE, FOLKS! OTHERWISE THEY GET UNBEARABLY PUSHY AND ARROGANT.
NOT TO MENTION PRESUMPTUOUS!
SMECK SMECK SMECK
EEYOW!
BLUG
SPLURP
BLAP
Abb. 8: Panelfolge aus *Their Cute Li'l Life Together* [1977].

Ein weiteres Beispiel für die ironisch-selbstreflexive und zugleich tabubrechende Auseinandersetzung der Crumbs mit jüdischen Stereotypen und antisemitischen Klischees lässt sich in dem Comic *Euro Dirty Laundry »Merci Au Revoir!«* (1992) ausmachen, der ebenfalls in der *Complete Dirty Laundry Comics*-Anthologie abgedruckt wurde.[16] Gemeinsam mit ihrer Tochter Sophie[17] verlassen Aline und Robert ihr Heimatland USA um nach Frankreich überzusiedeln. Das erste Panel des Comics, das sich über die halbe Seite erstreckt, zeigt, wie sich die mit diversen Gepäckstücken beladene Familie Crumb auf den Weg nach Europa begibt, um nun dort ihre schmutzige Wäsche zu waschen. Aline, die hier sowohl das Stereotyp der *pushy Jewish woman* als auch der rast- und heimatlosen Jüdin verkörpert,[18] geht der Gruppe selbstbewusst voran, gefolgt von ihrer materialistischen Tochter, die gedankenverloren darüber sinniert, ob es in Frankreich wohl auch so etwas wie Nintendo gibt, und ihrem Ehemann Bob, der sich – ganz im Sinne eines klischeehaften Schlemihls (vgl. Precup, 319)[19] – unter der Last des Gepäcks schwitzend fragt, womit er dieses mühsame Schicksal verdient habe: »**Why**, I ask you… Whats my karma that I got stuck with this – this **wandering Jew**? I musta been a Nazi in my last life…« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], 112; Herv. im Orig.).

In der unteren Bildreihe der ersten Comicseite, die aus zwei gleichgroßen Panels besteht, sind erneut die grafischen Avatare von Aline und Bob zu sehen. Aline, die im linken Panel eine markante Ähnlichkeit zu der berühmten mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo aufweist,[20] lässt in einer Sprechblase verlauten, dass sie nicht länger ›jüdisch‹ wirken möchte, da Jüd_innen von allen gehasst werden (»But I don't want to seem Jewish anymore… It's too yucky + unpopular. Everyone hates the Jews!«). Neben ihr steht das grafische Alter Ego von Robert Crumb – genauer gesagt dessen »previous incarnation« (ebd.). Bobs Aussehen erinnert in diesem Panel an einen stereotypischen Nazi-Funktionär, der den Hitler-Gruß ausübt und dabei folgende Worte spricht: »I'm not anti-semitic! Some of my best wives have been Jewish… Ha Ha Ha Seig [sic!] Heil!« (ebd.). Im darauffolgenden Panel ist ein drastischer Wechsel zu beobachten, da Bob nun im Rahmen einer »prominente[n] Betonung der ethnisch-religiösen Differenz« (Decker, 2019) in die Rolle eines chassidischen Juden mit dem Namen Robbie Krumberg geschlüpft ist (s. Abb. 9). Crumb, der selbst nicht jüdisch ist, »fantasiert« sich hier also »in die Rolle eines [klischeehaft] ›jüdisch‹ aussehenden Alter Ego« (Freund, 19) und reproduziert damit gängige antisemitische Vorstellungen des orthodoxen ›Schtetl-‹ oder auch ›Ostjuden‹.[21] Gleichzeitig weist Crumbs Alter Ego die Rezipierenden darauf hin, dass er gar kein ›echter‹ Jude sei, sondern sich nur so vorkomme: »Why, I'm practically a **Jew** myself, I've been hanging around with Jews so long… Often I find myself the only **goy** in a room full of yidlocks« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], 112; Herv. im Orig.).

BUT I DON'T WANT TO SEEM JEWISH ANYMORE... IT'S TOO YUCKY + UNPOPULAR... EVERYONE HATES THE JEWS!
LOOK MY EYEBROWS ARE LIKE MADONNAS' NOW DO I LOOK ITALIAN?
ESPECIALLY ME!
I'M NOT ANTI-SEMITIC! SOME OF MY BEST WIVES HAVE BEEN JEWISH... HA HA HA SEIG HEIL!
PREVIOUS INCARNATION
JUST CAUSE WE'RE PUSHY, CONNIVING WHINY + FUSSY!
LOOKS LIKE FRIDA KAHLO
WHY, I'M PRACTICALLY A JEW MYSELF, I'VE BEEN HANGING AROUND WITH JEWS SO LONG... OFTEN I FIND MYSELF THE ONLY GOY IN A ROOM FULL OF YIDLOCKS!
WHY IZZAT, I ESK YOU... THE JEWS, THEY LOVE ARTISTS SO MUCH?? WHAT?!
ROBBIE KRUMBERG
ONLY VERY FINANCIALLY SUCCESSFUL AHTISTS THAT WE CAN MOOCH OFF OF!
YEW... SHOULD BE FLATTERED
HOST
BLOOD SUCKING PARASITE

Abb. 9: Ausschnitt aus *Euro Dirty Laundry* [1993].

Aber nicht nur Crumbs tabubrechende Darstellung bedient sich hier antisemitischer Sprache sowie eines jüd_innenfeindlichen Bildrepertoires. Am unteren rechten Panelrand ist eine Textbox abgebildet, in der »blood sucking parasite« (ebd.) zu lesen ist. Von der Box geht ein Pfeil aus, der selbstreflexiv auf das Profil von Aline zeigt, deren Blick auf Bob alias Robbie Krumberg gerichtet ist. In ihrer Monografie *»How Come Boys Get to Keep Their Noses?« Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs* weist Tahneer Oksman darauf hin, dass die Künstlerin hier das geschlechtlich codierte Stereotyp der »Jewish women […] as parasites« (Oksman, 56) aufgreift und kommentiert die erste Seite von *Merci au Revoir!* wie folgt: »Crumb's caricature brings to the forefront the question of how much one can reinvent or play with one's identity in autobiography without in some way reducing the self or other to stereotype, without preying on the other or on notions of the other« (ebd.). Weiterhin heißt es bei Oksman:

> As with the choice of Frida Kahlo as self-image, Kominsky Crumb continually brings up questions about the relationship between gender and perception in her investigations of inherited identities and stereotypes. Her sense of self, particularly in relation to her non-Jewish husband, is always influenced by the problematic ways others have represented such relations. (Ebd.)

In diesem komplexen Wechselspiel von Fremd- und Selbstzuschreibung, veranschaulicht die überhöhte karikaturhafte und unbeständige (Selbst-)Darstellung der Künstler_innen die gesellschaftspolitische ›Macht der Bilder‹ mit Blick auf die medial-diskursive Dokumentation, Inszenierung und Konstitution von ›Jüdischsein‹. Aber auch die performative und relationale Dimension medialer Darstellungen von ›Jüdisch-‹ bzw. ›Nicht-Jüdischsein‹, die stets auf dem Prinzip der Differenz und Wiederholung basiert, kommt hier genauso zum Vorschein, wie die geschlechtliche Strukturierung antisemitischer (Körper-)Bilder (vgl. A.G.Gender-Killer 2005a, 7).

Ein weiteres geschlechtlich codiertes kulturelles Stereotyp jüdischer Weiblichkeit, das in den autobiografischen Comics von Aline Kominsky-Crumb zu finden ist und auf das abschließend eingegangen werden soll, lässt sich in der wiederkehrenden Figur der bereits erwähnten Blabette Yakowitz ausmachen. Blabette, die von Kominsky-Crumb als überzeichnete Version ihrer Mutter angelegt ist, wird von Mihaela Precup treffend als »domineering insensitive Jewish mother« (Precup, 319) beschrieben.[22] Unter der Bezeichnung *Jewish Mother* wird in der Regel eine archetypische weibliche Figur subsumiert, die in unzähligen medialen Wiederaufführungen als materialistisch, lautstark und aufdringlich charakterisiert wird (vgl. Woodbury, 103). Wie Marsha Woodbury erläutert, kann das Stereotyp der *Jewish Mother* u. a. auf historische Wurzeln im Judentum zurückgeführt werden: »The Jewish woman had to manage the family while her husband pursued religion, and consequently developed the strong personality and sharp business skills that make up her stereotype« (ebd.). Das Bild der dominanten jüdischen Frau bzw. Mutter wurde im Rahmen des Dritten

Reichs von den Nazis zum Zweck der Diffamierung aufgegriffen und für jüd_innenfeindliche Propaganda genutzt. So zeichnete etwa

> der NS-Karikaturist des Stürmers, Philipp Rupprecht, […] ausschließlich dicke, hässliche Frauen, die ihre Männer dominierten und damit einmal mehr deren schwächliche, feige Passivität unterstrichen. Genauso abstoßend und hässlich wie andere rassische Frauen dargestellt, sollte sie im Gegenzug die Reinheit der arischen Frau herausstellen. Auch die Jüdinnen hatten jetzt Hakennasen, wulstige Lippen und schwarzes Krausehaar und waren dadurch dem griechischen Idealkörper der Arierin völlig entgegengesetzt. Außerdem wurden sie als lächerlich dick und auffällig geschmückt und gekleidet karikiert. (A.G.Gender-Killer 2005b, 56)

In ihrem Aufsatz *The JAP, the Yenta and the mame in Aline Kominsky Crumb's graphic imagination* befasst sich F. K. Clementi mit dem tabubrechenden »graphic anti-semitic humor« (Clementi, 1) der Künstlerin und verdeutlicht dabei die Genealogie, die sich von antijüdischen Karikaturen des 19. und 20. Jahrhunderts bis zu den grotesken Überzeichnungen weiblicher jüdischer Figuren in den Werken von Kominsky-Crumb ausmachen lässt (vgl. ebd., 4–5). Gleichzeitig betont Clementi jedoch, dass Kominsky-Crumb nicht ›kommentarlos‹ auf antisemitische Bilder zurückgreift, sondern dass ihre Comics als überhöhte ›Illusionen‹ und stereotype ›Masken‹ ohne Referenz an ein wie auch immer geartetes außer-mediales ›Original‹ verstanden werden müssen. »Kominsky-Crumb turns Jewish identity into a mask […] trickering the viewer's trust in what one sees: essentialized identity is gone, fluidified by caricature […] or the masquerade« (ebd., 18).

Besonders deutlich wird dies mit Blick auf die überzeichnete Darstellung von Blabette. In *Their Cute Li'l Life Together* wird sie den Leser_innen im Rahmen eines Telefongesprächs, das sie zunächst mit Bob und dann mit Aline führt, als lästige, lautstarke und übergriffige (Schwieger-)Mutter präsentiert, die sich, restlos selbstbezogen, nicht für die Probleme Anderer interessiert. Zudem wird sie als geizig charakterisiert, da sie den Protagonist_innen, die in Geldnot geraten sind, trotz ihrer gut situierten finanziellen Lage, nicht aushelfen möchte (vgl. Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], 69–70). Bereits in dieser kurzen Einführung werden also zahlreiche negativ konnotierte Eigenschaften abgerufen und reproduziert, die auch innerhalb antisemitischer Zuschreibungen (z. B. der_die wohlhabende sowie geizige Jüd_in) zu finden sind. Über diese negativen Charaktereigenschaften hinaus wird Blabette von Kominsky-Crumb als besonders hässliche, ja sogar monströse Frau mit spitzen Zähnen, dicken Lippen, krausem Haar und langen, krallenartigen Fingernägeln gezeichnet. In dem zweiseitigen Comic *The Bunch, Her Baby, and Grammaw Blabette*, der in der *Love That Bunch*-Anthologie zu finden ist, bedient sich Kominsky-Crumb einer noch groteskeren Überzeichnung der Figur. So werden nicht nur Blabettes Gliedmaßen völlig unproportional dargestellt, auch ihr Gesicht wirkt stark verzerrt. Ihre Nase ist kaum noch als solche zu erkennen, ihre Augen ähneln mehr denen eines Tieres als eines Menschen und ihr riesiger Mund ist voller messerscharfer Reißzähne.

Im letzten Panel des kurzen Comics, das beinahe die komplette Seite einnimmt, wird die Vulgarität und Monstrosität der Figur zusätzlich mit Hilfe einer expressionistischen Linienführung und besonders starker Schwarzweiß-Kontraste sowie einer gezackten weißen Fläche unterstrichen, die hinter Blabettes überdimensionalem Porträt zu sehen ist (s. Abb. 10). Darüber hinaus scheint ihre Monstrosität und Maßlosigkeit hier keine Grenzen mehr zu kennen, da sich Blabettes Kopf an dem oberen Panelrand drückt und diesen zu durchbrechen droht. Aber nicht nur Blabettes Erscheinungsbild ist extrem überspitzt, sondern auch ihre Sprache, da sie von Kominsky-Crumb mit einem nur schwer verständlichen *Brooklyn Jewish accent* ausgestattet wird. Mit Blick auf die linguistische ›Verzerrung‹ der Figur, bemerkt Clementi Folgendes:

Abb. 10: Panel aus *The Bunch, Her Baby, and Grammaw Blabette* (2018).

> What in German anti-Semitic fantasies had been the *mauscheln* (the distorted German speech of the Jew) in Kominsky-Crumb's universe is what I call *Brooklyn'glish* (and its less regional version, *Jewnglish*), the accented and perverted English of American Jews, and to a certain extent, of all the underclasses belonging to minorities struggling to leave the bottom of the barrel to which their ›foreignness‹, ›unwhiteness‹, Otherness, has regulated them. (Clementi, 9; Herv. im Orig.)

In den Comics von Kominsky-Crumb lässt sich also nicht nur auf der bildlichen, sondern auch auf der textuellen Ebene eine groteske und obszöne Repräsentation jüdischer Figuren ausmachen. In der karikaturhaften Überzeichnung und Verzerrung ihrer Comics gelingt es der Künstlerin jedoch antijüdische Stereotype kenntlich zu machen und dabei gleichzeitig ad absurdum zu führen. »Thanks to the graphic medium, Kominsky Crumb co-opts the image of Jewish womanhood, not to give it a positive spin [...] but rather to disestablish it« (ebd., 2).

Schlussbemerkungen

In dem Vorwort zu dem Ausstellungsband *Aline Kominsky-Crumb & Robert Crumb. Drawn Together* (2016) beschreibt Annette Gehring, Kuratorin der gleichnamigen Ausstellung, die vom 7. Juli bis 13. November 2016 im Cartoonmuseum Basel zu sehen war, das künstlerische Œuvre des kontroversen Ehepaars als »Unikum in der Comicwelt« (Gehring 2016a, 5). Darüber hinaus erläutert sie, dass die Comics von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb stets mit den »Erwartungen des Publikums« spielen und »auch inhaltlich Gewohn- und Gewissheiten« zertrümmern (ebd.). »Vor der auf den ersten Blick banalen Folie häuslichen Alltagslebens« werden die Rezipierenden Zeug_innen »der permanenten und schonungslosen offenen Selbstreflexion und Auseinandersetzung der beiden Hauptfiguren« (ebd.). Wie im Rahmen des vorliegenden Beitrags verdeutlicht wurde, sind die kollaborativen Comics der Crumbs, genau wie die individuellen Arbeiten von Aline Kominsky-Crumb, in ihrer schonungslosen Offenheit oftmals obszön und fast immer tabubrechend.

Als Pionierin der feministischen Underground-Bewegung und Wegbereiterin des autobiografischen Comics[23] scheut sich Kominsky-Crumb nicht davor, hegemoniale Wert- und Weltvorstellungen mit Hilfe ihrer expressionistischen Comics gezielt in Frage zu stellen. Dabei konfrontiert sie ihre Leser_innen mit grotesken (Körper-)Bildern, antisemitischen Stereotypen sowie nonkonformen Themen und bringt diese mit ihrer eigenen (kulturellen) jüdischen Identität in Verhandlung. Die Grenzen des ›guten Geschmacks‹ werden dabei nicht nur überspannt, sondern regelmäßig durchbrochen. Trotz ihrer von Unsicherheit und Selbsthass geprägten Figuren (und Geschichten), scheint dies Kominsky-Crumb jedoch weder peinlich noch unangenehm zu sein. Im Geiste einer queer-feministischen Gegenkultur präsentiert sie sich bzw. ihr grafisches Alter Ego vielmehr als »proud of being gross« (Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], 7) und kreiert damit ein alternatives Verständnis von ›Weiblichkeit‹ jenseits etablierter Schönheitsnormen und gesellschaftlich akzeptierter Konventionen.

Bibliografie

A.G.Gender-Killer: Vorwort. In: Antisemitismus und Geschlecht. Von »effiminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern. Hg. v. A.G.Gender-Killer. Münster: Unrast 2005a, S. 7–8.

A.G.Gender-Killer: Geschlechterbilder im Nationalsozialismus. Eine Annäherung an den alltäglichen Antisemitismus. In: Antisemitismus und Geschlecht. Von »effiminierten Juden«, »maskulinisierten Jüdinnen« und anderen Geschlechterbildern. Hg. v. A.G.Gender-Killer. Münster: Unrast 2005b, S. 9–67.

Bagge, Peter: The Aline Kominsky-Crumb Interview. In: The Comics Journal. <http://www.tcj.com/the-aline-kominsky-crumb-interview/>. 21.01.1990. Letzter Zugriff am 21.02.2020.

Brunow, Dagmar / Simon Dickel: Vorwort. In: Queer Cinema. Hg. v. Dagmar Brunow, Simon Dickel. Mainz: Ventil 2018, S. 7–16.

Chute, Hillary: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press 2010.

Chute, Hillary: Why Comics? From Underground to Everywhere. New York: Harper Collins 2017.

Chute, Hillary: Foreword. In: Aline Kominsky-Crumb: Love That Bunch. Montréal: Drawn & Quarterly 2018, S. 4–9.

Clementi, F.K.: The JAP, the *Yenta* and the *mame* in Aline Kominsky Crumb's graphic imagination. In: Journal of Graphic Novels and Comics 4 (2012), S. 309–331.

Crumb, Robert: A Word to You Feminist Women. In: The Complete Crumb. Vol. 8. Hg. v. Gary Groth / Robert Boyd. Seattle: Fantagraphics Books 2013, S. 73.

Crumb, Robert / Aline Kominsky-Crumb: Dirty Laundry Comics. No. 1. Cover-Zeichnung [1974]. In: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb / Sophie Crumb: The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 2003 [1993], S. 6.

Crumb, Robert / Aline Kominsky-Crumb: Aline 'N' Bob's Funtime Funnies [1974]. In: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb / Sophie Crumb: The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 2003 [1993], S. 8–40.

Crumb, Robert/Kominsky-Crumb, Aline: Their Cute Li'l Life Together [1977]. In: Crumb, Robert/Kominsky-Crumb, Aline/Crumb, Sophie: The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 2003 [1993], S. 44–73.

Crumb, Robert / Aline Kominsky-Crumb: Let's Have a Little Talk. In: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb / Sophie Crumb: The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 2003 [1993], S. 7.

Crumb, Robert / Aline Kominsky-Crumb / Crumb, Sophie: Euro Dirty Laundry »Merci Au Revoir!«. In: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb / Sophie Crumb: The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 2003 [1993], S. 112–126.

Decker, Christof: Visuelle Kulturen der USA: Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika. Bielefeld: transcript 2010.

Deman, J. Andrew: »Oh Well«. My New York Diary, Autographics, and the Depiction of Female Sexuality in Comics. In: Canadian Graphic. Picturing Life Narratives. Hg. v. Candida rifkin. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press 2016, S. 75–98.

Engelmann, Jonas: Wurzellose Kosmopoliten. Von Luftmenschen, Golems und jüdischer Popkultur. Mainz: Ventil 2016.

Etter, Lukas: »It[']s a Relief«. Verbal Aspects of Aline Kominsky's Style. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 85–98. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/etter>. 17.07.2020.

Frahm, Ole: »How could anyone say that our work is repetitious.« »I yam what I yam an' thass al I yam…« Differenz und Wiederholung der autobiografischen Comicfigur in den gemeinsamen Arbeiten von Aline Kominsky-Crumb und Robert Crumb. In: Closure. Kieler e-

Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 5–25. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/frahm>. 17.07.2020.

Freund, Michael: Die Wurzeln eines amerikanischen Psychogramms. In: Aline Kominsky-Crumb / Robert Crumb: Drawn Together. Hg. v. Anette Gehring. Basel: Christoph Merian 2016, S. 13–20.

Gardner, Jared: Autography's Biography, 1972–2007. In: Biography 31.1 (2008). S. 1–26.

Gehring, Anette: Vorwort. In: Aline Kominsky- Crumb / Robert Crumb: Drawn Together. Hg. v. Anette Gehring. Basel: Christoph Merian 2016, S. 5.

Gehring, Anette: Aline Kominsky-Crumb. Wegbereiterin des autobiografischen Comics. In: Aline Kominsky- Crumb / Robert Crumb: Drawn Together. Hg. v. Anette Gehring. Basel: Christoph Merian 2016, S. 49–55.

Gregoris, Naomi: Wer ist Aline Kominsky-Crumb? In: TagesWoche. <https://tageswoche.ch/kultur/wer-ist-aline-kominsky-crumb/>. 30.06.2016. Letzter Zugriff am 21.02.2020.

Kirtley, Susan: »A Word to You Feminist Women«. The Parallel legacies of Feminism and Underground Comics. In: The Cambridge History of the Graphic Novel. Hg. v. Jan Baetens / Hugo Frey / Stephen E. Tabachnick. Cambridge: Cambridge University Press 2018, S. 269–285.

Kominsky-Crumb, Aline / Diane Noomin: Twisted Sisters. No. 1. San Francisco: Last Gasp 1976.

Kominsky-Crumb, Aline: Goldie. A Neurotic Woman [1972]. In: Dies.: Need More Love. A Graphic Memoir. London: MQ Publications 2007a, S. 140–144.

Kominsky-Crumb, Aline: Need More Love. A Graphic Memoir. London: MQ Publications 2007b.

Kominsky Crumb, Aline: Bunch Plays With Herself [1975]. In: Aline Kominsky-Crumb. Love That Bunch, Montréal: Drawn & Quarterly 2018a, S. 27–28.

Kominsky Crumb, Aline: My Very Own Dream House. In: Aline Kominsky-Crumb. Love That Bunch. Montréal: Drawn & Quarterly 2018b, S. 177–209.

Kominsky-Crumb, Aline: The Bunch, Her Baby, and Grammaw Blabette. In: Aline Kominsky-Crumb. Love That Bunch. Montréal: Drawn & Quarterly 2018c, S. 119–120.

Kominsky-Crumb, Aline / Sarah Lightman: Aline Kominsky-Crumb in conversation with Sarah Lightman. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 66–84. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/kominsky-crumb_lightman>. 17.07.2020.

Kupczynska, Kalina: »Ärger mit den Frauen«. VerCrumbte Bekenntnisse an der Kreuzung der Diskurse. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 26–43. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/kupczynska>. 17.07.2020.

Matthews, Sandra / Laura Wexler: Pregnant Pictures. London: Routledge 2000.

Nowotny, Joanna: Gesammelte Subjektivität. Paradoxien und Analogien von Form, Inhalt und Rahmung in Sophie Crumbs *The Evolution of a Crazy Artist*. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 123–138. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/nowotny>. 17.07.2020.

Oksman, Tahneer: »How Come Boys Get to Keep Their Noses?« Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs. New York: Columbia University Press 2016.

Precup, Mihaela: »That Medieval Eastern-European Shtetl Family of Yours«: Negotiating Jewishness in Aline Kominsky-Crumb's *Need More Love* (2007). Studies in Comics 6.2 (2015), S. 313–327.

Prell, Riv-Ellen: Why Jewish Princesses Don't Sweat. Desire and Consumption in Postwar American Jewish Culture. In: Too Jewish? Challenging Traditional Identities. Hg. v. Norman Kleeblatt. New Brunswick: Rutgers University Press 1996, S. 74–92.

Robbins, Trina: Babes & Women. In: The Complete Wimmen's Comix. Hg. v. Trina Robbins / Gary Groth / Aline Kominsky-Crumb / Diane Noomin. Seattle: Fantagraphics Books 2016, S. vii–xiii.

Sina, Véronique: Constructing the Gendered Jewish Self. Geschlecht und Identität in den autobiografischen Comics von Aline Kominsky-Crumb. In: Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic. Hg. v. Kalina Kupczynska / Jadwiga Kita-Huber. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 441–455.

Sina, Véronique: *It Ain't Me Babe.* Zur Geschichte und Entwicklung feministischer Comics. In: Geschichte des Comic. Studien zu Epochen, Ländern und Einzelwerken. Hg. v. Bernd Dolle-Weinkauf / Dietrich Grünewald. Berlin: Bachmann [erscheint 2020a].

Sina, Véronique: »If only I'd had a nose job«. Representations of the Gendered Jewish Body in the Works of Aline Kominsky-Crumb. In: Spaces Between. Gender, Diversity and Identity in Comics. Hg. v. Nina Eckhoff-Heindl / Véronique Sina. Berlin [erscheint 2020b].

Sina, Véronique: Die überzeichnete Brust im Comic. In: Zur Diskursivierung weiblicher Körperlichkeit in Literatur und sozialen Medien. Hg. v. Sophie Gwendolyn Einwächter / Maria Verena Peters. Berlin [erscheint 2020c].

Tyler, Imogen: Skin-tight. Celebrity, pregnancy and subjectivity. In: Thinking Through the Skin. Hg. v. Sara Ahmed und Jacky Stacy. London: Routledge 2001, S. 69–84.

o. A.: Ostjude. In: GRA.ch <https://www.gra.ch/bildung/gra-glossar/begriffe/judentum/ostjude/>. Letzter Zugriff am 17.2.2020.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Aline Kominsky-Crumb: Goldie. A Neurotic Woman [1972]. In: Kominsky-Crumb 2007, S. 141.

Abb. 2: Aline Kominsky-Crumb: Bunch Plays With Herself [1975]. In: Kominsky-Crumb 2018, S. 27.

Abb. 3: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb: Dirty Laundry Comics. No. 1. [1974], Cover. In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 6.

Abb. 4: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb: Their Cute Li'l Life Together [1977]. In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 44.

Abb. 5a/b: Rechts (5a): Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb: Their Cute Li'l Life Together [1977]. In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 46. Links (5b): Kominsky-Crumb/Noomin 1976, Cover.

Abb. 6: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb: Their Cute Li'l Life Together [1977]. In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 49.

Abb. 7: Crumb, Robert / Aline Kominsky-Crumb: Aline 'N' Bob's Funtime Funnies [1974]. In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 21.

Abb. 8: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb: Their Cute Li'l Life Together [1977]. In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 53.

Abb. 9: Robert Crumb / Aline Kominsky-Crumb / Sophie Crumb: Euro Dirty Laundry »Merci Au revoir!« In: Crumb/Kominsky-Crumb/Crumb 2003 [1993], S. 112.

Abb. 10: Aline Kominsky-Crumb: The Bunch, Her Baby, and Grammaw Blabette. In: Kominsky-Crumb 2018, S. 119–120.

1] Im Gegensatz zu den Mainstream-Comics – allem voran den populären Superheld_innen-Comics der Verlage DC und Marvel – richten sich die Underground-Comics, welche in den 1960er Jahren in den USA entstehen und zumeist in Selbstverlagen möglichst günstig produziert und dann ›unter dem Ladentisch‹ verkauft wurden, an eine erwachsene Leser_innenschaft. Dementsprechend überwiegen in den Underground-Comics vor allem gesellschaftskritische und tabubrechende Themen wie Sex, Drogen und Gewalt.

2] Der Name ›The Bunch‹ stellt eine bewusste Anlehnung an den von Robert Crumb kreierten Charakter Honeybunch Kaminski dar – einer Comicfigur, die von Naomi Gregoris als »freizügiges junges Mädchen mit strammen Waden und langen Haaren« (Gregoris, o.S.) beschrieben wird. Wie Aline Kominsky-Crumb wiederholt in Interviews berichtet hat, wurde die Comickünstlerin – aufgrund der Ähnlichkeit der beiden Nachnamen Kominsky und Kaminski – von ihren Freunden ›Honeybunch‹ genannt, noch bevor sie ihren späteren Ehemann Robert Crumb überhaupt kennengelernt hatte. Da Kominsky-Crumb die Figur der Honeybunch Kaminski irgendwann als zu passiv und zu konform empfand, beschloss sie, ihrem autobiografischen Alter Ego den Namen ›The Bunch‹ zu geben (vgl. Bagge, o.S.).

3] Zu Stilfragen und den Comics von Aline Kominsky-Crumb siehe Etter 2020.

4] Mit dem Sprechblasentext kommentiert Kominsky-Crumbs grafisches Alter Ego nicht nur ihre vermeintlich obszöne Sexualität. Die Aussage kann ebenfalls als Meta-Kommentar zu der hier präsentierten tabubrechenden Zeichnung einer Comic-Künstlerin verstanden werden.

5] Der Comic *Bunch Plays With Herself* wird ebenfalls in dem Interview thematisiert, das Sarah Lightman mit Aline Kominsky-Crumb geführt hat und das in der vorliegenden CLOSURE-Ausgabe zu lesen ist. In dem Interview äußert sich Kominsky-Crumb wie folgt zu dem Comic: »This is … the most disgusting and the most horrifying story I've ever done and I didn't do it… I wasn't… I don't plan what I do. I didn't do it to be disgusting but it's, like, about every horrible and fun thing you can do with your body. And I think if a man did it, it might be bad, but it's so much worse when a woman does it. And, like, it truly horrified everyone I knew. When I actually, look at it now. I cannot believe that I came up with this. It's really incredible« (Kominsky-Crumb/Lightman 2020, S. 67).

6] Für eine detaillierte Analyse von *Bunch Plays With Herself* im Hinblick auf die Gender-Frage siehe ebenfalls Sina 2020c.

7] Wie Kominsky-Crumb selbst bemerkt, hat sie nicht nur vor, sondern auch während ihrer Schwangerschaft regelmäßig Drogen konsumiert, was einen weiteren (gesellschaftlichen) Tabubruch darstellt. »In these days of heightened scrutiny and huge moral judgement about women's material behaviors, admitting to doing ›lots of drugs‹ during pregnancy is not a conventional fact to publicly disclose, especially because, here, it is resolutely not in the form of asking for an apology, and sidesteps shame altogether« (Chute 2018, 9).

8] Unter ›queer‹ wird hier in einem bewusst offenen und weit gefassten Sinne »die Unabgeschlossenheit und Widerständigkeit gegen binäre Strukturen und feste Kategorien« (Brunow/Dickel 2018, 8) verstanden.

9] Die Zeichnung dient ebenfalls als Cover der vorliegenden CLOSURE-Spezialausgabe #6.5.

10] Dass auch in diesem Comic der Crumbs schmutzige Wäsche gewaschen wird, wird bereits durch den Titelschriftzug verdeutlicht, dessen Buchstaben nassen Wäschestücken ähneln, die mit Hilfe von Wäscheklammern an einer Leine befestigt wurden.

11] Wie Hillary Chute erläutert, ist die Verbindung von Sex bzw. Sexualität und dem grafischen Medium Comics bereits in dem englischen Wort *graphic* eingelassen: »›Graphic‹ in many contexts simply means sex« (Chute 2018, 104).

12] Auf den Zusammenhang von Sexualität und Gewalt in den kollaborativen Comics der Crumbs geht u. a. Hillary Chute ein (vgl. Chute 2010).

13] Siehe hierzu auch Kupczynska 2020.

14] Siehe hierzu auch Sina 2020b.

15] Zu den bekanntesten popkulturellen Verkörperungen dieses Stereotyps zählt sicherlich die Figur der Fran Fine aus der US-Amerikanischen TV-Serie The Nanny (1993–1999).

16] Siehe hierzu auch Frahm 2020.

17] Zu den Arbeiten von Sophie Crumb siehe u. a. Nowotny 2020.

18] Zum Konzept des_der ›heimatlosen‹ Jüd_in in der Populärkultur siehe u. a. Engelmann 2016.

19] Im Rahmen ihrer Ausführungen zu den Comics von Aline Kominsky-Crumb beschreibt F. K. Clementi die stereotype Figur des Schlemihls wie folgt: »The *schlemiel* has a long history dating back to pre-Hasskalah Jewish culture – in the universe of the eastern *shtetlach*. […] The *schlemiel* is the first-generation out-of-the-ghetto father, a burning embarrassment to his assimilated children« (Clementi, 9–10; Herv. im Orig.).

20] Dass Kominsky-Crumb ihr grafisches Alter Ego wie Frida Kahlo aussehen lässt, bringt noch eine weitere Bedeutungsebene in Bezug auf die Reflexion (kultureller) jüdischer Identität ins Spiel, die Tahneer Oksman wie folgt beschreibt: »Here, she draws herself to look like Frida Kahlo, with thick eyebrows and a cross around her neck, though her characteristic hair, nose, eyes and lips remain. In this panel her visual self-depiction emphasizes the possibility, in autobiography, of representing the self by using whatever image suits one's particular needs and desires at any moment in time […]. But her alter ego's words, in addition to her enduring ›Jewish‹ features, quickly complicate that possibility by declaring her Jewishness on the page. This opportunity for self-fashioning is additionally undercut by the reader's potential knowledge by Kahlo's own rumored Jewish patrilineal background« (Oksman, 54).

21] Wie in einer Definition der GRA Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus nachzulesen ist, wurde der »Begriff ›Ostjude‹ […] vom jüdischen Schriftsteller Nathan Birnbaum zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Gegenbegriff zum ›Westjuden‹ geprägt. Wichtiger als die geografische Dimension waren dabei die sozioökonomischen, kulturellen und religiösen Unterschiede zwischen ›Westjuden‹ (meint v. a. Juden aus Deutschland) und ›Ostjuden‹ (meint Juden aus dem östlichen Europa). Der Begriff ›Ostjude‹ ist durch die Verwendung in der antisemitischen Propaganda deutschnationaler Kreise negativ konnotiert« (https://www.gra.ch/bildung/gra-glossar/begriffe/judentum/ostjude/. Letzter Zugriff am 17.2.2020). In populärkulturellen Medien wird ein stereotyper ›Ostjude‹ in der Regel als ein orthodoxer männlicher Jude in traditioneller dunkler Kleidung mit Hut, langem Bart und Schläfenlocken inszeniert. Eine besonders prominente Version dieses medialen Stereotyps lässt sich etwa in dem Film Annie Hall (1977) finden, wenn die von Woody Allen gespielte Figur des jüdischen Alvy Singer beim gemeinsamen Osteressen mit seiner christlichen Lebensgefährtin plötzlich als orthodoxer Jude am Tisch sitzt.

22] Bei Blabette handelt es sich um einen sprechenden Namen (*telling name*), der von dem englischen Verb *to blab* (zu Deutsch plappern) abgeleitet ist (vgl. Oksman, 60).

23] Zur Rolle von Aline Kominsky-Crumb für die Geschichte und Entwicklung autobiografischer Comics siehe Gardner 2008.

CLOSURE
Kieler e-Journal für Comicforschung

Gesammelte Subjektivität

Paradoxien und Analogien von Form, Inhalt und Rahmung in Sophie Crumbs *The Evolution of a Crazy Artist*

Joanna Nowotny (Zürich)

Es gibt welche von Leonardo da Vinci oder Claude Monet, von Vincent van Gogh, Picasso oder Frida Kahlo. Und auch einige Comickünstler_innen haben es gewagt, Chris Ware zum Beispiel oder natürlich Robert Crumb. Die Rede ist von Zeichnungssammlungen oder, wenn sie narrativ grundiert sind, von Sketchbook-Memoiren. In diese illustre Reihe gehört nun auch Sophie Crumb. *Sophie* Crumb? Der Name mag zuerst verwirren – er klingt bekannt, aber doch nicht ganz richtig. Sophie ist die Tochter von Robert Crumb, dem legendären Comickünstler aus dem Umfeld der amerikanischen *Underground Comix*, und der widerständigen, avantgardistischen Aline Kominsky-Crumb, Mitbegründerin der feministischen *Comix* oder *Wimmen's Comix*. *Sophie Crumb: Evolution of a Crazy Artist*, das erste gebundene Werk der Tochter, erschien 2011, still und leise, bemerkt vor allem von Crumb-Aficionados. In den Worten der Mutter handelt es sich bei der Sammlung um einen »intimate body of work that takes you through the subtle but dramatic development of a young artist« (Kominsky-Crumb, 7).

Das Buch mit seinen mehr als 250 Zeichnungen ist in sechs Kapitel unterteilt, die von Sophies zweitem bis zu ihrem 28. Lebensjahr reichen: *Early Childhood*; *Early Adolescence*; *Late Adolescence*; *Out in the World*; *Back to the U.S.A.* und zuletzt *Growin' Up, Settlin' Down*. Sozusagen hinter oder zwischen ihren Zeichnungen durchlebt Sophie Crumb kindliches Glück und adoleszente Verunsicherung, zieht um die halbe Welt und wieder zurück in die USA, versucht sich als Tätowiererin und verfällt Drogen und Alkohol, und zuletzt lässt sie sich mit ihrer eigenen Familie in Frankreich nieder. Das Makronarrativ, das über die Zeichnungen und die jeweiligen Titelseiten der Unterkapitel mit den dort abgebildeten Fotografien und den von Sophie verfassten *captions* vermittelt wird, ist ein biografisches. *The Evolution of a Crazy Artist* erzählt so auf der ikonischen Ebene aus dem Leben der Zeichnerin: Sie porträtiert Menschen, denen sie begegnet, Orte, an denen sie weilt, und sie illustriert Ängste und Hoffnungen. Auf vielen einzelnen Seiten finden

sich eine Art Mikrobiografien, da Sophie auch auf der Ebene des *lettering* über ihr Leben berichtet – ob diese Texte schon eine Orientierung auf mögliche Leser_innen enthalten oder ob die Verfasserin sie eher als private Notizen im Stil eines Tagebuchs verstand, ist nicht zu entscheiden.

Der Umschlag der schön aufbereiteten Sammlung verspricht eine »strikingly intimate story of the maturation, development, and evolution of a human being through her own drawings – from toddlerhood to motherhood.« Und er verkündet weiter großspurig:

> [T]his surprising volume emerges as a universal statement on the evolution of personality as seen through art. Indeed, the visual magic now radiates from Sophie in this exciting presentation of a strong young artist of merit – with or without the name Crumb.

Gerade die dauernde Betonung der eigenen »merits« von Sophie Crumbs Zeichnungen verrät natürlich, dass hier einer naheliegenden Kritik vorgebaut werden soll. Denn *The Evolution of a Crazy Artist* ist klar darauf angelegt, von der ›Marke‹ Crumb zu profitieren. »A. & R. Crumb« werden schon groß auf dem Cover als *editors* vermerkt; das Copyright teilen sie sich mit ihrer Tochter. Und beide verfassen ein Vorwort zur Sammlung, das jeweils Bände spricht. Aline Kominsky-Crumb schreibt:

> I can easily imagine how people could look at this book simply as more ›Crumbsploitation‹… Just riding on the tail of the success of Robert's Blockbuster, *Genesis*. Yes, the scathing critiques are obvious. ›Oh, the Crumbs are indulging themselves, pushing their child's work on their loyal public.‹ So, to avoid feeding this idea, Robert and I are keeping a low profile. (Kominsky-Crumb, 7)

Alle Involvierten sind sich offensichtlich der Tatsache bewusst, dass eine Sammlung von Zeichnungen einer relativ unbekannten Künstlerin[1] nur bedingt auf eigenen Beinen stehen kann. Ähnliche Sammlungen bieten eben üblicherweise Einblick in die Werkstatt von berühmten Künstler_innen – und somit sind sie für Leser_innen interessant, die sich für die Entwicklung eines anerkannten ›Genies‹ interessieren, für dessen erste Schritte und die Vorstufen zu vielgerühmten Werken. *Evolution of a Crazy Artist* dagegen funktioniert nur teilweise als Porträt eines Künstler_innenindividuums, einer Subjektivität, zu der ein breiteres Publikum gerne einen vermeintlich privilegierten Zugang erhalten würde.

Reproduktion und Subversion, Hommage und *Anxiety of Influence*

Vielmehr sind es eben die Eltern und ihr Ruhm, vor allem der Ruhm der »legend« (ECA, 241) Robert Crumb, die die Seiten der Sammlung durchdringen. Sie sind auch auf zahlreichen Zeichnungen dargestellt, was suggeriert, dass auch die künstlerische Imagination der Tochter sich immer wieder um die Eltern drehte.

Zwei Beispiele: Ein frühes Bild von Sophie Crumb, auf dem sie Kominsky-Crumb zeichnet, war offenbar ein Geschenk an die Mutter, ist es doch mit »For mommy love Sophie« beschrieben (Abb. 1). Eine solche Widmung ist im europäisch-amerikanischen Kulturraum durchaus typisch, wo Kinder dazu ermutigt werden, den Eltern und anderen Familienmitgliedern kreative Geschenke zu machen und Zeichnungen stolz aufgehoben werden, um das erblühende Talent der eigenen Sprösslinge zu dokumentieren. Wenn auch offensichtlich von einer begabten Fünfjährigen angefertigt, handelt es sich im Großen und Ganzen um eine relativ konventionelle Kinderzeichnung.

Ein Porträt des Vaters dagegen, gezeichnet von der 21jährigen Sophie Crumb (Abb. 2), ist offensichtlich am Medium Comic geschult. Robert Crumb ›spricht‹ durch eine Sprechblase und denkt über sein eigenes Zeichnen nach, das anscheinend den Charakter eines Exorzismus hat, denn Crumb bannt einen Dämon aufs Papier: »I often see demonic images… Why is that?« (ECA, 184). Ein Comiczeichner wird gezeichnet, und ebenso der Anfang seines eigenen Bildes. Auf einer Metaebene setzt das Blatt so auch das ins Bild, was für die Zeichnungen der jugendlichen und erwachsenen Sophie Crumb bezeichnend ist: Sie entstehen in der dauernden Auseinandersetzung mit dem Werk der berühmten Eltern. Sie sind Nach-Zeichnungen, angesiedelt irgendwo zwischen einer liebevollen Hommage und einer *Anxiety of Influence* im Sinne Harold Blooms, also einem beständigen Kampf gegen die *precursors*, die all das schon getan haben, was man gerne selber besser tun würde (Bloom).

Abb. 1: Die fünfjährige Sophie Crumb zeichnet ihre Mutter.

Abb. 2: Sophie zeichnet den zeichnenden Vater.

So bewohnen denn auch die Phantasmen und Figuren der Eltern das Zeichenuniversum Sophie Crumbs. Auf einer Seite findet sich zum Beispiel eine Darstellung von »R. Crumb's ideal woman« (Abb. 3) – wobei sich die mit Robert Crumbs Werk vertrauten Leser_innen des Eindrucks nicht erwehren können, dass es sich hier um eine Parodie handelt, um eine umgekehrte, ›verkleinernde‹ Persiflage sozusagen, sieht die Frauenfigur doch so ganz anders aus als die kurvigen, mächtigen, großgewachsenen Frauen, um die Robert Crumbs Fantasien kreisen. Sophie übertreibt die physischen Merkmale der Figur in entgegengesetzter Richtung: Aus kurvig wird dünn, aus hypertropher Weiblichkeit ostentative Androgynie. Hier wird also nicht nur referenziert, sondern zugleich auch subvertiert. Die Eltern stellen eine besondere Inspiration, aber auch eine Bedrohung für das eigene künstlerische Schaffen dar, was auch einen psychologischen Aspekt ins Spiel bringt, denn in den Worten des Umschlags war das Crumb-Haus »anything but normal«. Aus dieser Perspektive erscheint *The Evolution of a Crazy Artist* über weite Strecken wie eine sehr bewusste Auseinandersetzung mit Vorbildern und -gänger_innen.

Doch in den Metatexten wird ein ganz anderes Narrativ aufgerufen: *The Evolution of a Crazy Artist* lasse sich als eine Art psychologische oder klinische Studie lesen. Aline Kominsky-Crumb spricht davon, dass ihr »books about art therapy that show progressive stages of mental illness« untergekommen seien. Sie fügt allerdings hinzu: »but I have never seen a book revealing personal evolution from toddlerhood to adulthood through art« (Kominsky-Crumb, 7). Und Robert Crumb schreibt:

> Naturally, Aline and I always thought that Sophie was an exceptionally gifted artist, but the main point of this compilation is not to show off her talent, but to track the development, the evolution, of a given human being through the medium of drawing, starting from very early childhood. The fact that she drew incessantly, and that so much of her artwork had been saved, makes possible a highly revealing visual record. One can look at this book as a sort of clinical study, a psychological textbook. (Crumb, 8)

Abb. 3: »R. Crumb's Ideal Woman«.

Sophies Zeichnungen werden so weniger als bewusste Auseinandersetzung mit Vorbildern verstanden. Stattdessen werden sie als Artefakte präsentiert, die zumindest teilweise vor- oder unbewussten Impulsen unterliegen, die nicht nur durch Intentionalität geformt sind. Eine Zeichnungssammlung als ›psychologisches Fachbuch‹ – das suggeriert, dass die Zeichnungen unwillkürliche Spuren der Individualität tragen, die sie geschaffen hat, dass sie mehr über die Zeichnerin verraten, als dieser vielleicht bewusst ist, und zwar schon in der frühen Kindheit, vor jeder intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Medium, seinen künstlerischen Möglichkeiten und seiner Geschichte.

»Papa Crumb hat alles aufgehoben«. Die paradoxe Anlage der Sammlung

Als Zeichnungs*sammlung* ist *The Evolution of a Crazy Artist* nun ohnehin dafür prädestiniert, als Ausdruck einer Subjektivität gelesen zu werden, die sich auch jenseits willentlicher Akte sozusagen selbst verrät. In *The System of Collecting* bemerkt Jean Baudrillard, dass die einzelnen Elemente einer Sammlung immer auf eine Subjektivität verweisen, die sich aus dem Gesammelten sozusagen stückweise zusammensetzt oder zusammensetzen lässt:

> The singular object never impedes the process of narcissistic projection, which ranges over an indefinite number of objects: on the contrary, it encourages such multiplication, thus associating itself with a mechanism whereby the image of the self is extended to the very limits of the collection. Here, indeed, lies the whole miracle of collecting. For it is invariably *oneself* that one collects. (Baudrillard, 12)

Baudrillard geht es zwar nicht explizit um Zusammenstellungen von Zeichnungen, die gesichtet, publiziert, vermarktet und verkauft werden, sondern um ganz persönliche Zusammenstellungen von Objekten, die Schränke und ganze Wohnungen füllen. Doch gewisse Einsichten über den Sammelimpuls lassen sich für eine Analyse von *The Evolution of a Crazy Artist* fruchtbar machen. Da ist einerseits das Spannungsfeld, das Baudrillard eröffnet: Eine Sammlung sei stets zugleich »a series bounded by intimacy« und »an intimacy bounded by seriality« (Baudrillard, 10). Jede Zeichnung wirkt intim, einzigartig, und doch erhält sie ihren Wert nur dadurch, dass sie eben Teil einer Kollektion, einer *Evolution of a Crazy Artist* ist. Sophie Crumbs Zeichnungen hängt man sich nicht als Einzelstücke ins Wohnzimmer – man konsumiert sie als immer schon als solche angelegte Totalität. Und andererseits schärft Baudrillard den Blick für die Sammelnden, die immer im Zentrum stehen und Endpunkt der Sammlungen sind, denn »a given collection is made up of a succession of terms, but the final term must always be the person of the collector« (Baudrillard, 12).

Versucht man, die Gedanken Baudrillards auf *The Evolution of a Crazy Artist* zu übertragen, zeigen sich sofort gewisse Schwierigkeiten, die tieferen Einsichten in die Anlage des Buchs den Weg bereiten können. Denn wie Robert Crumb in seinem Vorwort deutlich

macht, sammeln hier ja die Eltern sozusagen die Subjektivität der Tochter (oder ihre Artefakte, ihre Zeichnungen), sie sehen das Selbst der Tochter in der Sammlung ausgedrückt. Auch auf der Buchhülle wird betont, wie Sophies Werk von den Eltern archiviert wird:

> Sophie Crumb was only two years old when her famously eccentric parents, Robert and Aline Crumb, began saving their daughter's ›most interesting and expressive‹ work. Originally done as a labor of love by the self-described ›compulsive archivists‹, each of Sophie's drawings was placed in a file folder, eventually filling several three-foot shelves of a cabinet with thousands of drawings.

Sammler_in und durch die Sammlung ausgedrückte Persönlichkeit sind in diesem Fall nicht identisch – die »person of the collector« ist »dear old dad« (Crumb, 2011), der »final term«, der durch die Sammlung ausgedrückt werden soll, aber die Tochter Sophie Crumb. Eine Amazon-Rezension legt den Finger in die Wunde, die sich durch diese paradoxe Ausgangslage auftut: »Die Zeichnungen von Sophie sind nicht unbedingt künstlerisch interessant. Viele, [sic] spätere Zeichnungen stammen aus ihren Skizzenbüchern. Toll ist aber, die Evolution der Frau nachzuvollziehen, die schon als Kind zeichnet, wie manche nie zeichnen können werden. Und Papa Crumb hat alles aufgehoben.«[2] *The Evolution of a Crazy Artist* ist eine Sammlung, die in ihrer Gänze einer Persönlichkeit entsprechen soll, die aber nicht von dieser Persönlichkeit selbst angelegt wurde. Und so wird sie auch rezipiert, als Werk, das vor allem deswegen interessant ist, weil es von der Tochter der berühmten Crumbs stammt. Somit kreiert *The Evolution of a Crazy Artist* zwar die Illusion einer psychologischen Studie, und doch wird gleichzeitig der Akt der äußerst selektiven und eben primär an die Eltern ausgelagerten Aufbereitung des vorhandenen Materials in allen Metatexten betont. Eigentlich steht hinter dem Werk damit eine Art *patchwork*-Selbst: Sophie und ihre Eltern, und besonders »Papa Crumb«, der das Zeichnungsarchiv erst anlegte.

Abb. 4: Sophie lobt ihr Zeichenheft.

Das »carnet de dessin«. Stilfragen

Die Seiten aus Sophies Zeichenheften und Skizzenblöcken verraten allerdings schon früh ein Bewusstsein vom Dokumentationswert, den sie für eine potenzielle Künstlerinnenbiografie haben können. »Un carnet de dessin c'est nécessaire pour l'évolution spontané d'un dessinateur. C'est vraiment bien d'en avoir un !!!!!!!«[3] heißt es auf einer Zeichnung Sophie Crumbs, die sie mit achtzehn Jahren anfertigte (Abb. 4). Sie schreibt auf Französisch, geprägt durch den Umzug der Familie nach Südfrankreich, als Sophie neun Jahre alt war.

Das Blatt ist heterogen: Es besteht aus drei Figuren und zwei Textteilen, genauer einem Textteil und einer Sprechblase, in zwei Sprachen. Die Reflexionen über das Zeichenheft sind nicht in den Bilderteil integriert; handelte es sich um einen Comic, würde man sie wohl als *caption* bezeichnen, oder man könnte sie alternativ als eine Art Titel verstehen. Die drei Zeichnungen sind sehr unterschiedlich: Ein mit Bleistift gezeichnetes Mädchen blickt mit verschränkten Armen zu Boden; ein in grellen Violett- und Rottönen gehaltenes Gesicht mit schielenden Augen und geschürzten Lippen schwebt in der Luft. Und dann ist da noch eine kolorierte Ganzkörperfigur mit einer Sprechblase, deren Inhalt bis zu einem gewissen Grad mit dem Bild kontrastiert. Die roten Wangen und goldenen Locken, sogar das viel zu kurze Kleidchen lassen an ein sehr junges Mädchen denken. Die Sprechblase vermittelt aber eine Autorität, die einer solchen Figur traditionellerweise nicht zukommen würde: »Obey me!«, ruft das Kind aus. Seine Lippen sind geschlossen, was darauf hindeutet, dass die Sprechblase erst nachträglich eingefügt wurde. Das Bild im Bild erinnert so an einen Comic, ist aber doch keiner – die Sprechblase ist nicht integraler Bestandteil der Zeichnung, sondern wirkt wie eine ironische Referenz an ein Medium, das hier eben eigentlich nicht bedient wird. Diese Heterogenität ist durchaus typisch für *The Evolution of a Crazy Artist* mit seinem wilden Stilwechseln, seinen Experimenten und Provokationen.

Wie unter anderem Lukas Etter bemerkt (vgl. Etter 2017), ist es gerade die Zeichnung mit ihrer vermeintlichen Unmittelbarkeit, der nur bedingt kontrollierbaren Bewegung des Stifts auf dem Papier, die den Betrachter_innen einen privilegierten Zugang zur Subjektivität der Künstler_innen verspricht: die Zeichnung als *Via Regia* zur Kenntnis des Seelenlebens könnte man in spielerischer Abwandlung des berühmten Satzes von Sigmund Freud über den Traum formulieren. Kominsky-Crumb spricht in ihrem Vorwort vom »wacky personal style« der Tochter, die immer eine »strong, complete vision of her own universe« gehabt habe (Kominsky-Crumb, 7). Doch blättert man die Zeichensammlung durch, müssen einem hier Zweifel kommen: Sophie Crumbs Universum scheint eher eine teils spielerische, teils verzweifelte Suche nach einem »personal style« und einer »complete vision« zu sein. Davon zeugen nicht nur die Zeichnungen selbst, sondern auch die Metatexte. Auf der Titelseite des Kapitels *Late Adolescence* schreibt sie: »During these years, my father's increasing fame started to loom over me, as I slowly realized it was my fate to forever be compared to ›the legend‹ if I kept on drawing. It was a heavy thing, trying to find a style, an artistic identity of my own« (113).

Sophie zweifelt an ihrem Stil, probiert alles Mögliche aus, zeichnet Disney-Figuren und bekannte Comicfiguren, realistische Porträts und Karikaturen, kopiert Gemälde und Reklamen. Das Resultat ist eine Sammlung, deren einzelne Elemente so verschieden sind, dass sie eben gerade nicht als Teil eines Ganzen erkannt werden würden – wenn sie nicht als Sammlung zusammengefasst wären. Auf der mikroskopischen Ebene mag zwar vielleicht ein individueller Stil erkennbar sein, der sich durch alle Zeichnungen zieht, aufgrund von für Sophie Crumbs Hand charakteristischen Mikrobewegungen: Doch mit bloßem Auge ist dies nicht der Fall. Darin erinnert *The Evolution of a Crazy Artist* vielleicht am ehesten an *sketchbooks* wie Chris Wares *The Acme Novelty Date Book* (1986–1995), für die das Experimentieren mit verschiedenen Ausdrucksformen charakteristisch ist.

Nun könnte man stattdessen versuchen, überall dort ›eine Hand‹ zu erkennen, wo geschrieben wird. Denn wie die Zeichnung wird auch die Handschrift als privilegiert-persönlicher Ausdruck verstanden, was zur vermeintlichen Subjektivität und Authentizität von Comics beiträgt, die Handschrift und Zeichnung vereinen; ›die Hand‹ von Kunstschaffenden meint eben Handschrift und Stil. Hillary Chute schreibt hierzu:

> handwriting underscores the subjective positionality of the author. . . This subjective presence of the maker is not retranslated through type, but, rather, the bodily mark of handwriting both provides a visual quality and texture and is also extrasemantic, a performative aspect of comics. (Chute, 11)

Doch Sophie experimentiert auch mit ihrer Handschrift oder dem *Lettering* diverser Seiten. Manchmal verwendet sie Schreib-, manchmal Druckschrift, manchmal expressiv überformte Buchstaben, manchmal ordentliche Schulschrift. Eine Seite aus *The Evolution of a Crazy Artist* zeigt ganz verschiedene Schrifttypen, die teilweise dem Medium Comic entlehnt sind, aber auch auf den Alltagsgebrauch der Schrift als Erinnerungsmedium verweisen (Abb. 5).

Punjab McDweeb
and his trippy conversations with his blackheads...
WHOOPEE! FACE AT LAST
POP!
HEY THERE LI'L FELLA!
HEY PUNJAB! HOW'S MY MAIN MAN!
OK, I GUESS. HOW 'BOUT YERSELF?
WELL, Y'KNOW, I'VE BEEN THINKING ABOUT SOME DEEP EXISTENTIAL SHIT, MAN. . Y'KNOW.. LIKE HOW EVERY CREATURE, EVERY LIVING THING ON THIS EARTH HAS A PURPOSE, AND—
UH-HUH

Abb. 5: Handschriften in *Punjab McDweeb.*

In der linken oberen Ecke befinden sich Notizen – eine Mailadresse, eine Website, einige Namen und Begriffe –, die offensichtlich nichts mit dem Konzept des Bildteils zu tun haben. Sie scheinen mit einem anderen Schreibwerkzeug verfasst als der Rest der Textteile auf der Seite; ihre Farbe ist heller und weniger regelmäßig, die Linie mit variierendem Druck aufgetragen, die Schrift größer. Sophies »carnet de dessin« ist eben offensichtlich nicht nur ein Zeichenheft, sondern ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand, der überallhin mitgenommen wird; es dient nicht nur einer künstlerischen »évolution«, sondern erfüllt auch die Funktion, an ganz Prosaisches zu erinnern. Neben den Notizen beschreiben auf Französisch verfasste Aufzeichnungen einen Tag aus Sophies Leben – das Notizheft wird hier zum »diar[y]« (»sketchbooks were always with me and became illustrated diaries full of teenage angst«; Einleitung zum Kapitel *Early Adolescence*, 71). Der Übergang des Privaten ins Künstlerische ist fließend, und dies mag auch an das Werk von Aline Kominsky-Crumb erinnern, die als schonungslose *diarist* and *chronicler* »of the everyday« (Gardner, 14) bekannt wurde. Doch während Kominsky-Crumb gerade in ihren Zeichnungen das Allerpersönlichste verhandelte, zum Beispiel sexuelle Obsessionen und frühe Schwangerschaft, ist Sophie Crumbs Sujet hier ein ganz anderes.

Das Auge wird angezogen von einer Figur, die Sophie Crumb »Punjab McDweeb« nennt. Die Seite hat einen in künstlerischer Schreibschrift gestalteten Titel, wie eine klassische Comicseite: »Punjab McDweeb and his trippy conversations with his blackheads...« (213). Das ganze Blatt spielt offensichtlich mit der Ästhetik von Comics; die »conversations« werden durch Sprechblasen vermittelt und es gibt Bewegungslinien. Und vor allem ist die Seite nur durch die Darstellungskonventionen des Mediums verständlich, da sie wie ein Comic gelesen werden muss. Es gibt eine Art Panelfolge, oder zumindest eine auf der Seite simultane Darstellung von zwei Figurenansichten, die für an Comics geschulten Betrachter_innen eine zeitliche Ordnung nahelegen – denn Panelgrenzen sind keine vorhanden. Das erste ›Panel‹, wenn man die Seite wie üblich von links nach rechts liest, zeigt eine abstoßend gezeichnete Figur mit Dreadlocks, die sich Talg oder Eiter in Form eines Wurms aus einem »blackhead« an der Nasedrückt. In der zweiten Zeichnung befindet sich der Wurm auf einer horizontalen Fläche, wohl einer Art Tisch, und spricht mit Punjab. Das Gespräch ist quasi existenzialistisch, aber auf sehr benebelte Weise, denn der Wurm sinniert darüber, dass doch »every creature, every living thing on this earth« eine »purpose« habe. Die Bewegungslinien, die von Punjab ausgehen, deuten an, dass er stinkt, ebenso die kleinen Fliegen, die ihn umschwirren. Seine Augen sind blutunterlaufen, er trägt eine ›jamaikanische‹ Mütze, die ein Hanfblatt ziert. Stereotyp und abwertend wird eine solche Kopfbedeckung auch als Kiffer- oder Rasta-Mütze bezeichnet.

Der Name *Punjab* ist ungewöhnlich. Sucht man nach Namensvettern, findet man keine Menschen, sondern eine ehemalige Provinz in Britisch-Indien (1849–1947). Ein solch ›exotischer‹ Name lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass Punjab nicht *weiß* ist – was die Dar-

stellung noch offen lässt, könnte es sich doch auch um einen *weißen* Hippie mit Dreadlocks handeln. Punjab, der abstoßende, ›exotisch‹ kodierte Hippie, ist eine grenzüberschreitende Figur, und darin erinnert er vielleicht an Figuren von Robert Crumb, die in neuerer Zeit als rassistische Karikaturen und abstoßende Stereotypen in die Kritik geraten sind. Angelfood McSpade ist wohl das berühmteste Beispiel, die vollbusige afrikanische Figur, die halbnackt durch US-amerikanische Städte rennt, ihre nymphomanischen Tendenzen auslebt und es sogar noch genießt, wenn sie vergewaltigt wird.[4] Natürlich lässt sich das Blatt nicht direkt mit Crumbs Obszönitäten vergleichen, fehlt hier doch der sexuelle Gehalt – der in vielen anderen Zeichnungen Sophie Crumbs durchaus präsent wäre – und bleibt es eben zuletzt offen, ob Punjab tatsächlich nicht *weiß* ist. Doch es ist klar, woran das Blatt in ästhetischer und narrativer Hinsicht geschult ist: an der bewusst provokativen Schule der *Underground Comix* mit ihrer karikaturhaften Übertreibung.

Metamorphosen. Die Zeichnerin als Magierin

Es ist nun sehr leicht, die Wildheit und die Stilsprünge von *The Evolution of a Crazy Artist* negativ zu werten. Doch damit würde man es sich zu einfach machen. Betrachtet man Skizzenbücher und Zeichnungen von berühmten Künstler_innen, besonders auch außerhalb des Mediums Comic, erliegt man sehr schnell dem Genieglauben: Eine einmalige Handschrift wird überall gesehen, denn das Werk wird immer schon als Ganzes begriffen. Ist die Zeichner_in ein ›Genie‹, so ist jede einzelne Zeichnung folgerichtig, ein Schritt auf dem Weg der organischen Entwicklung zur Größe. Und jeder Krümel, der im Prozess der Werkentstehung abfällt, ist ein *pars pro toto*, ein aussagekräftiges Fragment einer Werktotalität, die Kenner_innen immer schon voraussetzen. Das Werk einer »interesting—but still mostly promising—young cartoonist«[5] bietet sich für eine solche Glorifizierung nicht an, und es ist aufschlussreich, wie schnell die künstlerischen Meriten der Zeichnungen in Frage gestellt werden, wenn die Genievermutung noch nicht gilt.

Die Suche nach einem Stil, die ständige Transformation des eigenen Zeichnens, spiegelt sich auf der Inhaltseben der Zeichnungen. Die einzelnen Seiten aus *The Evolution of a Crazy Artist* zeigen zahlreiche Evolutionen. Immer wieder finden sich Mischwesen und Verwandlungen auf den Blättern. Schon die siebenjährige Sophie Crumb etwa zeichnet ein Mädchen, das anscheinend Angst hat, in ein Stück Pizza verwandelt zu werden (Abb. 6).

Das Bild stellt eine Figur in fünfmaliger Wiederholung dar, wobei eine zeitliche Folge von links nach rechts impliziert ist. In einer großen Gedankenblase sieht das Mädchen sich selbst, zuerst in einem Kleid und spitzen Hut, was sie wie eine Magierin aussehen lässt, dann immer weniger menschlich, bis sie zuletzt ein Stück Pizza ist. Dieser Höhepunkt der graduellen Verwandlung erschreckt das Kind so sehr, dass es weint und wegrennt. Die Ver-

Abb. 6: Ein Mädchen wird zu Pizza.

wandlung, die die junge Sophie Crumb im Medium der Zeichnung schon sehr kunstvoll darzustellen versteht, ist furchtbar – unter den Händen der Zeichnerin verschwimmen die Grenzen zwischen Mensch und Objekt, Person und Nahrungsmittel. Man könnte das Blatt als Meta-Reflexion über das Zeichnen überhaupt verstehen, das aus dreidimensionalen Objekten in der Welt in einem quasi gewaltvollen Akt geometrische Formen auf Papier macht. Das gezeichnete Mädchen gleicht einem Dreieck, wie das Pizzastück – und auf dem Blatt Papier werden diese zwei Dinge somit austauschbar, können ineinander übergehen. Sophie Crumb erhält durch das Zeichnen selbst magische Fähigkeiten, kann eins ins andere verwandeln, auch ohne spitzen Hut.

Und auch die Imagination der älteren Sophie Crumb dreht sich um Metamorphosen. Die Vierzehnjährige zeichnet eine mit »Make Overs« überschriebene Seite, auf der ganz verschiedene Figuren sozusagen ›überarbeitet‹ oder eben verwandelt werden – von der braven älteren Dame zum Punk, von Brille und Hasenzähnen zum konventionell hübschen Mädchen, vom entstellten Gesicht zur Mumie (Abb. 7). Das Motiv erinnert an zahlreiche Comics von Kominsky-Crumb, in denen immer wieder die performative Dimension von Identität verhandelt wird, zumal in einem Bildchen das Comic Alter-Ego von Kominsky-Crumb dargestellt zu sein scheint. In zahlreichen Strips verwenden Kominsky-Crumbs Avatare Make-Up oder Kleidung, um sich attraktiv zu fühlen und/oder

sozialen Konventionen zu entsprechen (vgl. Etter 2020). In *Nose Job* (1989 in Ausgabe 15 der *Wimmen's Comix* erschienen) geht es beispielsweise um den Versuch, den ›jüdischen‹ Körper durch eine Schönheitsoperation gewaltsam zu verändern, um einem Ideal gerecht zu werden (vgl. Sina 2019). Auf der ersten Seite des Strips finden sich unten mehrere kleine Porträts, die Frauen aus dem Profil zeigen – auch diese erinnern an Vorher-Nachher-Bilder. Allerdings bliebe dann unklar, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Zeigen sie einfach verschiedene Varietäten von ›jüdischen Nasen‹ oder Frauen vor und nach einer Operation?

In Sophie Crumbs Zeichnung hingegen sind die Bilder beschriftet, aber sie irritieren dennoch, denn die Nachher-Bilder entsprechen nur manchmal dem, was man sich in einer Gesellschaft mit bestimmten Schönheitsidealen unter einem Makeover vorstellt. Anstatt in Sachen Gender und Stil konformer mit dem Bild zu werden, das in den Medien von ›idealen‹ Körpern und Gesichtern vermittelt wird, werden die Figuren unkonventioneller und *queerer*. Eine Figur etwa, zuerst ein durchschnittlicher junger Mann, präsentiert sich nachher als Frau mit deutlichem Bartwuchs, und ein ›süßes‹, strahlendes Mädchen bekommt kurze, spitze Haare und einen abweisenden Gesichtsausdruck. Sophie Crumbs Verwandlungen sind nicht immer Anpassungen an einen Mainstream; sie können auch in der Verweigerung von Konformität bestehen.

Ganz anders dagegen eine Comicseite ohne Text, die die achtzehnjährige Sophie gezeichnet hat (Abb. 8): Eine etwas mollige Frauenfigur wird durch eine Zauberkugel schlank und sexy. Zuletzt schaut sie die Betrachter_innen überrascht an – unter unseren Augen hat sie sich an Schönheitsstandards angeglichen, wie sie nicht nur in Mainstream-Comics gang und gäbe sind. Der Gesichtsausdruck der Figur verweist zudem auf die Pin-up Tradition, denn weit aufgerissene Augen und ein überformt runder Mund sind klassische Marker des Genres. Ins Bild gesetzt wird die performative Konstruktion einer Identität, die im Einklang ist mit bestimmten Schönheitsidealen und Darstellungskonventionen. Und auch hier wird die Zeichnerin selbst zu einer

Abb. 7: Vorher–Nachher bei Sophie Crumb.

Art Magierin, die die Metamorphose herbeiführen kann. So schaut die Frauenfigur doch zuletzt nicht nur die Betrachter_innen an, sondern im Entstehungsprozess eben auch die Zeichnerin selbst, die Schöpferin des Bildes, die verantwortlich zeichnet für die magische Transformation.

Abb. 8: Von der Frau zum Pin-Up.

From toddlerhood to motherhood

Das Hadern mit dem eigenen Stil verpufft anscheinend erst am Ende der Zeichnungssammlung. Auf der Titelseite des Kapitels *Growin' Up, Settlin' Down* notiert Sophie:

> I have let go of all that pressure of living up and being compared to ›the legend‹. I don't even really expect much from myself art-wise, maybe a few drawings… bah. I figure if I can put all the abnormality, perversion and zaniness onto paper and still manage to be a partially normal mother to my kids, I will have done all right. (241)

Darauf also läuft die *Evolution* zu: auf Schwangerschaft und Muttersein, denen sich denn auch die letzten Bilder der Sammlung widmen. *The Evolution of a Crazy Artist* impliziert damit eine Art zielgerichtete Entwicklung, an deren Ende Seelenfrieden und Familienidylle stehen. Sophie Crumbs größte ›künstlerische‹ Schöpfung, so könnte man überspitzt sagen, ist ihr Kind, die Frucht ihres Körpers, und erst diese Schöpfung gibt ihr inneren Frieden und lässt sie ihre Ambitionen aufgeben, als Künstlerin der »legend« gerecht zu werden. Die Zeichnungssammlung ist selektiert, konstruiert und auf spezifische Weise gerahmt. Und die Geschichte, die sie in der Folge der einzelnen Bilder und Metatexte erzählt, ist durchaus gängig – unruhige, getriebene Künstlerin durchlebt Krisen, verfällt den Drogen und gerät in ›schlechte‹ Gesellschaft (»my rowdy times«; 241), um zuletzt im Schoß der Familie Ruhe und Glück zu finden: »In my current situation, finally settled down after a few years of darkness and struggle, set up nice and cozy with a good man and our baby, I feel no restlessness, no boredom« (241). Sie beginnt mit der Familie, den berühmten Eltern mit ihrem Haushalt,

der »anything but normal« ist, und sie endet wiederum mit der Kleinfamilie, einer Familie, deren möglicherweise unkonventionelle Seiten zumindest die Betrachter_innen von *The Evolution of a Crazy Artist* nicht sehen.

Sophie Crumbs Zeichnungssammlung bleibt somit ein Paradox: Sie bedient ein Format, das einen privilegierten Zugang zur Subjektivität einer Künstlerin erwarten lässt, schöpft aber für ihre Vermarktung aus dem Vollen der ›Marke‹ Crumb. Sie verspricht schon durch ihren Titel, dass sie Sophie Crumbs Subjektivität ausdrücke, doch sie wurde nicht von Sophie selbst angelegt, sondern von ihren berühmten Eltern und »archivists«. An zahlreichen Stellen der Sammlung finden sich Porträts dieser Eltern sowie Verweise auf ihr künstlerisches Werk. Sie lädt dazu ein, nach einem klaren ›Stil‹ zu suchen, bietet jedoch zügellose Experimente und Stilsprünge, die mit bloßem Auge kaum als Werk nur einer Künstlerin zu erkennen wären – wären sie eben nicht in Buchform und als vermeintlich folgerichtige *Evolution* einer Künstlerin gebunden. Der Stil verwandelt sich ebenso wie die Sujets der Zeichnungen, die zahlreichen Metamorphosen unterworfen sind, herbeigeführt durch die Zeichnerin mit ihren quasi-magischen Fähigkeiten. Und *The Evolution of a Crazy Artist* erzählt von einem Leben, das »anything but normal« ist, von Kämpfen und der Verweigerung von sogenannter Normalität, läuft aber, sehr normativ, auf die Schwanger- und Mutterschaft der Künstlerin zu, die sie nach eigener Angabe mehr erfüllen als ihr künstlerisches Schaffen. Die Sammlung *The Evolution of a Crazy Artist* ist somit eigentlich nicht das, was sie vorzugeben scheint – sie ist weder ›psychologische Studie‹ noch authentisches Porträt einer Subjektivität. Vielmehr ist sie ein wilder Ritt durch die Imagination einer Künstlerin, deren Werk immer schon Bezug nimmt auf die hochgelobten *precursors*, die Eltern. Was dabei herauskommt, ist sehr unterhaltsam – und für Comicwissenschaftler_innen sicherlich lehrreich in Fragen des Stils, der Subjektivität und metatextuellen Rahmung.

Bibliografie

Baudrillard, Jean: The System of Collecting. Übs. v. Roger Cardinal. In: The Cultures of Collecting. Hg. v. John Elsner und Roger Cardinal. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1994, S. 7–24.

Chute, Hillary L.: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York: Columbia University Press 2010.

Crumb, Robert: [...And Here's Dear Old Dad...]. In: Sophie Crumb: Evolution of a Crazy Artist. Hg. v. Aline [Kominsky-]Crumb und Robert Crumb. New York: W. W. Norton 2011, S. 8.

Crumb, Sophie: Evolution of a Crazy Artist. Hg. v. Aline [Kominsky-]Crumb und Robert Crumb. New York: W. W. Norton 2011. [Zitiert als ECA]

Crumb, Sophie: Belly Button Comix. Amsterdam: Fantagraphics Books and Oog & Blik 2002.

Crumb, Sophie: Belly Button Comix #2. Amsterdam: Fantagraphics Books and Oog & Blik 2004.

Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. London et al.: Oxford University Press 1973.

Etter, Lukas: Visible Hand? Subjectivity and Its Stylistic Markers in Graphic Narratives. In: Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives. Hg. v. Maike Sarah Reinerth und Jan-Noël Thon, New York: Routledge 2017, S. 92–110.

Etter, Lukas: »It[']s a Relief«. Verbal Aspects of Aline Kominsky's Style. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 6.5 (2020), S. 85–98. <https://www.closure.uni-kiel.de/closure6.5/etter>. 17.07.2020.

Gardner, Jared: Autography's Biography, 1972–2007. In: Biography 31.1 (2008), S. 1–26.

Kominsky-Crumb, Aline (A), Crumb, Robert (A), Crumb, Sophie (A): The Complete Dirty Laundry Comics. San Francisco: Last Gasp 2003.

Kominsky-Crumb, Aline: [A Word from the Maternal Parental unit]. In: Sophie Crumb: Evolution of a Crazy Artist. Hg. v. Aline [Kominsky-]Crumb und Robert Crumb. New York: W. W. Norton 2011. [Zitiert als ECA], S. 8.

Nelson, Brandon: »Sick humor which serves no purpose«. Whiteman, Angelfood and the Aesthetics of Obscenity in the Comix of R. Crumb. In: Journal of Graphic Novels and Comics 8.2 (2017), S. 139–155.

Sina, Véronique: Constructing the Gendered Jewish Self. Geschlecht und Identität in den autobiografischen Comics von Aline Kominsky-Crumb. In: Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic. Hg. v. Kalina Kupczynska und Jadwiga Kita-Huber. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 441–455.

[Ohne Verfasser_in]: Sophie Crumb: Evolution of a Crazy Artist. In: Publisher's Weekly. <https://www.publishersweekly.com/978-0-393-07996-8>. Letzter Zugriff am 01.11.2019.

[Kundenrezension Rike]: Talentiertes Kind, das mit dem Zeichnen aufgewachsen ist. In: Amazon.de. <https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1ZHI9Q0150PQY/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=0393079961>. 13.01.2013. Letzter Zugriff am 01.11.2019.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: ECA, S. 47.

Abb. 2: ECA, S. 184.

Abb. 3: ECA, S. 133.

Abb. 4: ECA, S. 145.

Abb. 5: ECA, S. 213.

Abb. 6: ECA, S. 61.

Abb. 7: ECA, S. 110.

Abb. 8: ECA, S. 137.

1] Sophie kollaborierte u. a. mit ihren Eltern in den *Dirty Laundry Comics*. 2002 und 2004 erschien mit zwei Ausgaben von *Belly Button Comix* ihre erste eigene Comicserie. Zwischen 2005 und 2008 steuerte sie zudem verschiedene Strips zu *Mome* bei, einer von Eric Reynolds herausgegebenen Comicanthologie.

2] https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R1ZHI9Q0150PQY/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=0393079961. Letzter Zugriff 3. März 2020.

3] »Ein Zeichenheft ist nötig für die spontane Entwicklung eines Zeichners. Es ist wirklich toll, eins zu haben!« (Übersetzung JN)

4] Vgl. zu dieser Figur u. a. Nelson 2017, der allerdings selbst eine eher apologetische Haltung vertritt und das kritische und kunstgeschichtlich interessante Potenzial von Crumbs Figuren betont.

5] https://www.publishersweekly.com/978-0-393-07996-8. Letzter Zugriff 3. März 2020.